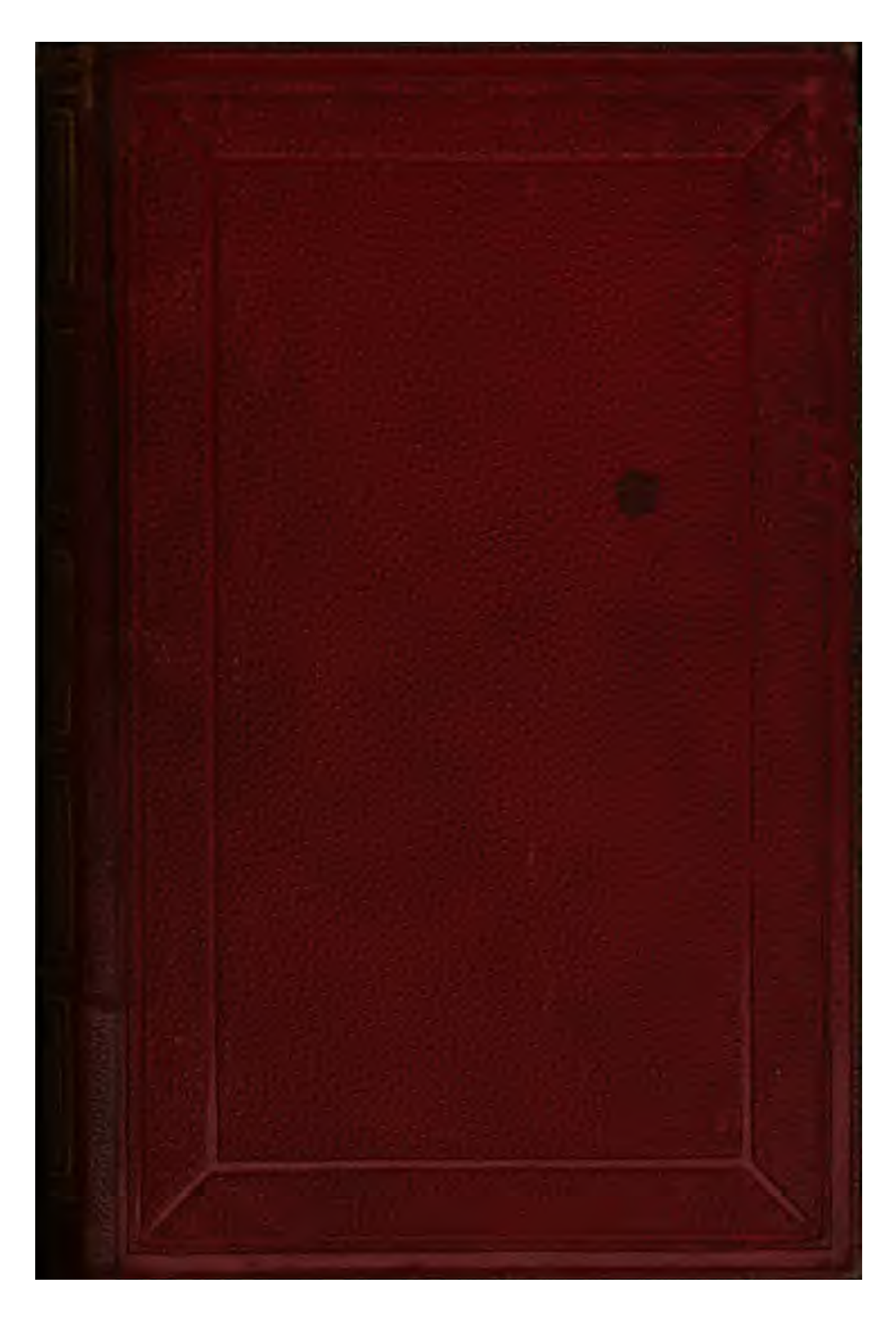



DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD



R. de Olizard

CAUSERIES

SUR

L'ART

DU MÊME AUTEUR

L'ACROPOLE D'ATHÈNES. 1 vol. in-8 avec 8 planches, chez Firmin Didot.

PHIDIAS, drame antique. 1 vol. in-18, chez Hachette.

LES MONNAIES D'ATHÈNES. 1 vol. in-4, avec gravures insérées dans le texte, chez Rollin, 12, rue Vivienne.

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1



CAUSERIES

SUR

L'ART

PAR

E. BEULÉ

DEUXIÈME ÉDITION

LES EXPOSITIONS — L'ENSEIGNEMENT DE L'ARCHITECTURE
LA PEINTURE DÉCORATIVE
LE GOUT PUBLIC ET LA SCULPTURE
LES VASES CHINOIS — POLYGNOTE ET APELLE
UN PRÉJUGÉ SUR L'ART ROMAIN — VELASQUEZ ET MURILLO
L'ÉCOLE DE ROME AU XIX[e] SIÈCLE

PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
DIDIER ET C[ie], LIBRAIRES-ÉDITEURS
QUAI DES AUGUSTINS, 35

1867

Les morceaux réunis dans ce volume n'ont pas de lien apparent: je n'ai point voulu leur créer de lien factice. Dictés par l'occasion ou par l'inspiration du moment, ils n'ont de commun que les principes. Dans un autre siècle j'aurais pu les intituler *Discours sur l'art*, puisque chacun d'eux contient une démonstration, même sous la forme de biographie; aujourd'hui le mot serait condamné comme prétentieux. Le nom de *Causeries*, au contraire, est admis pour qualifier des réflexions, des récits, des discussions sur des matières diverses.

CAUSERIES
SUR L'ART

DU PRINCIPE DES EXPOSITIONS

Le retour des Expositions de peinture et de sculpture est attendu comme une fête, fête de l'intelligence et du goût : et cependant l'art se perd. Les expositions n'en retardent point la décadence; certains juges affirment qu'elles la précipitent. Pour moi, j'estime qu'elles sont chose bonne par nature, mauvaise par application : or tout dépend de l'application. Les médecins ne nous enseignent-ils pas que les meilleurs remèdes, si on les emploie avec excès, peuvent se changer en poison?

Il convient donc de discuter le principe des expositions, de rechercher quelles règles particulièrement salutaires doivent régir de telles solennités, car elles

ne sont pas uniquement destinées à réjouir le public ou à servir l'intérêt des artistes : elles ont un but plus élevé, qui est le progrès de l'art. Ce progrès serait favorisé par certaines conditions. Mais avant d'étudier une matière délicate, j'ai besoin de me rassurer en considérant ce que faisaient les anciens. Le détour est long, il n'est pas inutile. Platon, dans un de ses Dialogues, fait parler ainsi Socrate : « J'aime à converser avec les vieillards. Comme ils nous ont précédés sur une route qu'il nous faudra parcourir, je m'informe auprès d'eux si elle est sûre ou dangereuse, rude ou agréable. » Nous ferons comme Socrate : nous interrogerons d'abord les anciens, c'est-à-dire les Grecs. Quand il s'agit d'art, comment ne pas tenir compte de ce qu'ils ont enseigné? comment ne pas consulter leurs exemples? Les principes surtout apparaissent chez eux avec plus de simplicité, parce que leur génie lui-même n'était qu'une expression plus sublime du bon sens.

I

Les modernes s'attribuent volontiers toutes les inventions. Ils oublient que trente siècles les ont précédés; ils oublient qu'il y a eu jadis des civilisations si fortes et si raffinées qu'elles ont connu non-seulement des splendeurs, mais des jouissances que l'humanité ne retrouvera peut-être jamais. C'est dans les arts surtout qu'il nous siérait d'être modestes, car l'antiquité, n nous léguant tant de chefs-d'œuvre que nous avons perdus, nous a laissé bien peu d'idées nouvelles à dé-

couvrir. Ceux qui vantent nos expositions solennelles en rapportent tout l'honneur au temps présent. Ceux qui les condamnent partagent la même erreur, puisque c'est au nom de l'antiquité qu'ils les condamnent. « Les Grecs, disent-ils, ne connaissaient ni les concours ni les musées. Leurs tableaux ou leurs statues étaient commandés pour une place déterminée. » Oui, le plus souvent, mais il faut ajouter que les Grecs ont eu comme nous des expositions : leur exemple doit nous rabaisser, si l'on nous en fait un mérite, nous absoudre, si l'on nous en fait un crime.

Je dois prouver ce que j'avance. Les faits sont en petit nombre, mais ils sont clairs. Ils ont une importance qui paraîtra d'autant plus grande que tous les détails sur l'art qui ont été recueillis avant l'ère chrétienne ont disparu. En vain Ictinus a composé un ouvrage sur le Parthénon, en vain Polémon a décrit en quatre livres les merveilles de l'Acropole d'Athènes, en vain les critiques athéniens ont multiplié leurs catalogues dont nous n'avons que les titres, en vain les archéologues alexandrins ont dressé d'ingénieux inventaires : tous ces trésors, destinés à la postérité, ont péri. Il a fallu que Pline le naturaliste parlât de tableaux à propos de couleurs, de statues à propos de métaux ou de marbres, pour sauver quelques débris de l'histoire de l'art. Combien d'artistes, sans lui, n'auraient point obtenu l'immortalité qui leur semblait promise ! Quelque imparfaite que soit la compilation de Pline, on y recourt sans cesse. Les descriptions de Pausanias, les jugements de Platon, de Lucien, de Plutarque, se disposent sur cette trame historique comme des broderies sur un tissu grossier

et souvent déchiré. On ne s'étonne pas, avec de telles ressources, d'être parfois dans l'embarras. Bien plus, on rencontre des anecdotes auxquelles il est impossible d'ajouter foi; mais on doit imiter ces juges patients qui confessent de faux témoins, et tirent la vérité même de leurs mensonges.

Déjà, à une époque assez reculée, la passion des collections avait commencé chez les Grecs. Lorsque les successeurs d'Alexandre se partagèrent l'Orient pour y fonder des royaumes, ils restèrent fidèles au génie grec en consacrant aux arts et aux lettres les richesses de l'Égypte ou de l'Asie. Pouvoir tout conduit à tout désirer. Ils désirèrent retrouver les jouissances qu'ils avaient connues dans leur patrie; ils attirèrent à leur cour les philosophes, les poëtes, les artistes; ils créèrent des bibliothèques, des pinacothèques, c'est-à-dire des galeries de tableaux, des dactyliothèques, c'est-à-dire des collections de pierres gravées. Celle de Mithridate était renommée : Pompée la fit apporter à Rome. C'est alors que les œuvres d'art s'élevèrent à des prix qui dépassent tout ce qui nous a étonnés de nos jours. Alexandre couvrait d'or les tableaux d'Apelle. Attale, roi de Pergame, en payait un seul 500,000 francs, somme qui représentait au moins six fois ce qu'elle représente aujourd'hui. Démétrius Poliorcète s'exposait à ne point prendre Rhodes plutôt que d'attaquer le côté de la ville où se trouvait un tableau de Protogène. Pour un seul chef-d'œuvre, il faisait ce que l'armée française a fait à son tour en 1849, afin d'épargner le Vatican et les chefs-d'œuvre de la ville éternelle. Nicomède, roi de Bithynie, offrait aux habitants de Cnide de payer toutes leurs

dettes s'ils lui cédaient la Vénus de Praxitèle, et les Cnidiens refusaient. Ainsi, non-seulement ces princes commandaient des travaux aux artistes ou se disputaient ceux qu'ils venaient d'achever, mais ils s'efforçaient d'enlever à la Grèce ses richesses plus anciennes pour en orner leurs palais. Le grand Aratus, lorsqu'il voulait gagner Ptolémée III, savait quels présents lui étaient le plus agréables : il lui envoyait les tableaux des vieux maîtres sicyoniens, de Pamphile et de Mélanthe. Aratus cependant n'était pas un soldat grossier : il aimait les arts, il était connaisseur, si l'on en croit Plutarque, mais il aimait surtout son pays, et consentait, pour l'affranchir, à tous les sacrifices. Sicyone donnait les œuvres de ses peintres comme rançon de sa liberté.

La Grèce n'a donc pas été plus heureuse que l'Italie moderne. Avant même que les Romains l'eussent pillée, elle avait commencé à se dépouiller elle-même. Ses artistes allaient vivre à la cour des Séleucides ou des Ptolémées ; ses tableaux passaient les mers pour enrichir des pays jadis barbares, de même que les tableaux italiens ont grossi les musées de l'Europe. L'art s'est affaibli en quittant ses divers centres pour se faire courtisan. Les princes qui lui offraient tant de modèles réunis dans leurs demeures ont plutôt contribué à cet affaiblissement, car l'érudition a tué l'inspiration chez les peintres, de même qu'elle l'a tuée chez les poëtes alexandrins. L'horizon plus étroit, mais les traditions fermes d'une école locale, qui suit sa voie sans regarder autour d'elle, sont une condition de puissance et d'originalité, tandis que les modèles accumulés dans les musées favorisent une science sté-

rile, confondent les principes les plus opposés et conduisent à l'éclectisme. Enfin l'éclectisme, source de jouissances si vives pour les critiques ou les amateurs, est un danger pour l'art, comme le panthéisme pour les religions. Voilà de graves questions, qui ne peuvent être traitées en passant, et qui du reste seront toujours discutées vainement, parce que la marche de la civilisation a quelque chose d'irrésistible, comme le soulèvement périodique des flots. Il suffit de reconnaître que les Grecs avaient dû, aussi bien que les modernes, rassembler les monuments de l'art et former des musées. Les villes libres avaient même donné l'exemple aux rois. Athènes possédait une collection de tableaux dans les Propylées, et Polémon, que je citais plus haut, avait décrit cette collection dans un traité spécial. Le temple de Junon à Samos, le temple de Diane à Éphèse, contenaient également des galeries de tableaux, car les anciens, pour les désigner, emploient le mot de *pinacothèque*, qui est l'équivalent de *musée*, avec le sens qu'on lui prête aujourd'hui.

C'étaient là de véritables expositions. Les Grecs en avaient d'autres, plus solennelles, permanentes, et qui s'étendaient chaque année. Peut-on nommer Delphes, Athènes, Olympie, sans se figurer aussitôt un monde de chefs-d'œuvre auquel tous les artistes et tous les âges apportent leur tribut? Depuis les origines de l'art grec jusqu'à son avilissement, c'est-à-dire pendant dix siècles, les générations ne cessèrent point d'y entasser les monuments, les colosses, les statues de proportion humaine, les bas-reliefs, les tableaux, les vases d'un travail exquis, les offrandes de toute espèce. Olympie surtout, que les Hellènes appelaient leur

patrie commune, où ils venaient à des époques régulières oublier leurs guerres, célébrer des fêtes, former un congrès pacifique auquel présidait le plaisir, Olympie était autant le sanctuaire de l'art que le sanctuaire de la religion. Non-seulement les athlètes victorieux se voyaient à chaque olympiade élever des statues, mais les cités ne cessaient point de lutter de munificence. Tout servait de prétexte à un zèle qu'enflammaient les rivalités nationales : une victoire, un oracle, un fléau détourné, un bienfait reçu, le caprice d'un homme d'État. Aussitôt on consacrait les images des dieux, des héros, des généraux vainqueurs, des bons citoyens; les sculpteurs les plus habiles étaient employés, le bronze, le marbre, l'or, l'ivoire prodigués tour à tour. Les pays les plus lointains, la Sicile aussi bien que l'Asie, voulaient être représentés par des chefs-d'œuvre. C'était par des chefs-d'œuvre que les colonies prouvaient leur parenté avec la Grèce et que les tyrans des contrées à demi barbares justifiaient leurs prétentions au nom de Grecs. L'art profitait de tout, même des mesures disciplinaires; c'est là un trait caractéristique. Quand un athlète avait transgressé les règlements établis par les juges des jeux, il payait une amende. A quel usage les Éléens appliquaient-ils cette amende? A l'entretien d'un monument? aux besoins du culte? aux frais de l'hospitalité publique? Non, ils consacraient une statue à Jupiter. Une série d'amendes ainsi transformées ornait une terrasse entière. On peut se faire une idée de la quantité de statues qui remplirent peu à peu la cité olympique. Sous le règne de Néron, les Romains en enlevèrent trois mille. Cependant tel était le nombre de celles qui restaient, que Pausa-

nias, un siècle après, eut besoin d'un volume entier pour les énumérer.

Afin d'entrevoir toute la beauté d'un tel sanctuaire, il faut lui rendre en imagination le cadre merveilleux dont l'antiquité seule a pu jouir. Les produits de l'art grec ne sont point accumulés dans un édifice, si vaste qu'on le suppose, et éclairés d'un jour inégal. Ils sont à ciel ouvert, baignés par les rayons du soleil. Les statues bordent les avenues de l'enceinte sacrée; elles sont disposées selon les époques et dans un harmonieux désordre, quelle que soit leur dimension ou la matière qui les compose, ici réunies, là isolées, tantôt sur des piédestaux, tantôt sous des portiques. Les plus précieuses, par exemple les statues d'ivoire, aussi bien que les peintures, sont à l'abri dans les temples et dans l'intérieur des *trésors*. De distance en distance s'élèvent au milieu de la verdure les temples peints de couleurs éclatantes, les colonnes votives, les colosses. Le stade et l'hippodrome sont voisins; ils touchent à l'Alphée, ombragé par des peupliers qui ne cessent d'agiter leur blanc feuillage. Derrière le temple de Jupiter olympien croît l'olivier, dont les branches couronnent les vainqueurs. Partout la nature mêle son charme aux splendeurs de l'art, et dans aucun lieu de la Grèce elle n'a plus de douceur. Les riantes collines qui entourent Olympie se disposent en amphithéâtre comme pour appeler les fêtes et les combats non sanglants. Tous les quatre ans, dès que la trêve sacrée a été proclamée dans l'étendue du monde grec, la foule accourt joyeuse et parée. Les artistes n'ont pas manqué à l'appel, et le riche Zeuxis se fait suivre par des serviteurs aux vêtements brodés d'or. La Grèce du Nord, le Péloponèse,

l'Asie-Mineure, les îles, la Sicile, l'Italie méridionale envoient des milliers de visiteurs : la vallée, hier silencieuse, se remplit de mouvement et de bruit. Les luttes des athlètes n'accupent point toutes les journées; les cérémonies religieuses, les entretiens sous la tente, les récitations des poëtes et des historiens laissent encore du loisir. On contemple alors les œuvres d'art récemment exposées. Les Argiens ont construit un *trésor;* les Athéniens ont envoyé de belles statues; Hiéron, tyran de Syracuse, des offrandes plus riches encore; Phidias vient d'achever son Jupiter; Polyclète a fait un athlète. Ici brillent les élèves de Praxitèle, plus loin les fils de Lysippe. Les écoles doriennes sont comparées aux écoles ioniennes. Les sculpteurs d'Égine l'emportent-ils sur ceux de Sicyone? ceux de Sparte sur ceux de Corinthe? L'Asie-Mineure a-t-elle des artistes moins distingués que la grande Grèce? Toutes ces questions préoccupent des esprits cultivés, délicats, qui forment l'opinion et décernent aux artistes cette couronne invisible qu'on nomme la gloire. Chaque génération, chaque olympiade renouvelle l'attention publique en produisant de nouvelles œuvres. L'histoire de l'art grec est écrite tout entière par ces bronzes et ces marbres qui se sont placés les uns auprès des autres pendant des siècles, de sorte que les spectateurs des âges plus avancés peuvent embrasser d'un coup d'œil les premiers essais de l'art, ses progrès, sa perfection, ses raffinements, sa décadence, en un mot l'ensemble imposant et à jamais incomparable du génie grec. Croit-on qu'une telle exposition ne surpasse point les efforts les plus somptueux du dix-neuvième siècle?

Le spectacle qu'Olympie présentait, Delphes, Délos,

l'isthme de Corinthe, l'Acropole d'Athènes, les temples magnifiques d'Argos, de Samos et d'Éphèse l'offraient également. C'étaient autant d'expositions permanentes qui allaient grossissant avec les années. On peut croire, au premier abord, qu'une telle réunion d'objets d'art était l'effet des mœurs et non de la volonté. Chaque statue, dira-t-on, avait sa place, chaque tableau sa destination. Les Grecs ne concevaient point les œuvres sans le monument qu'elles devaient orner. Ils ne dépouillaient point les édifices publics et les temples, pour comparer, à un moment donné, les productions des artistes contemporains. Ils ne faisaient point ce que font les Français, qui enlèvent les plafonds du Louvre ou de l'Hôtel de Ville pour les appliquer sur un cadre et les dresser contre une paroi verticale. Qui ne devine comment les maîtres de l'antiquité ou de la renaissance auraient accueilli la prière d'exposer ainsi leurs plus vastes créations? « J'ai peint mon Pœcile, aurait répondu Polygnote, comme il convenait de peindre un portique. J'ai distribué mes compositions selon les compartiments ; j'ai tenu compte des colonnes qui se projetaient sur le mur ; j'ai calculé les ombres portées par la corniche et la saillie du toit, de sorte que la zone frappée par le jour fût d'un ton plus solide, la zone plongée dans la demi-teinte, d'une couleur plus claire. La peinture de décoration n'est pas de la peinture d'atelier. Mes généraux athéniens ou persans, mes Troyens et mes captives à la belle coiffure, sont peints pour le grand air, la lumière, l'espace. » — « Vous voulez transporter ma Minerve Parthénos ou mon Jupiter olympien, aurait répondu Phidias ; mais ces colosses ne sont pas faits pour être regardés de près ni pour

être touchés. Je savais qu'ils seraient vus à travers le péristyle extérieur, à travers les portes, à travers une longue colonnade intérieure, à deux rangs superposés. Dans la religieuse profondeur du sanctuaire, les colosses n'ont qu'un effet réduit. La perspective corrige tout : elle substitue à cette fausse grandeur qu'on appelle l'énormité la vraie grandeur qu'on appelle la proportion. » Raphaël eût parlé de même, si l'on avait voulu transporter sur toile la *Messe de Bolsena* ou la *Délivrance de saint Pierre*, faites pour les fenêtres qui sont entourées par ces fresques. Michel-Ange n'eût point tenu un autre langage, si on lui eût demandé les grandioses figures de la chapelle des Médicis pour les montrer isolées.

Ces objections ne sont ni sans force ni sans exagération. La plupart des œuvres qui étaient envoyées à Olympie ou à Delphes n'avaient point de places désignées à l'avance. Les dons qu'adressaient les États et les particuliers, ils les offraient librement, sans s'inquiéter du lieu qu'ils occuperaient. Les artistes auxquels on commandait des statues de divinités ou d'athlètes n'avaient ni mesures imposees, ni convenances à observer. Il se pouvait même qu'ils n'eussent jamais visité ces sanctuaires célèbres. C'était aux Éléens ou aux prêtres de Delphes qu'il appartenait de trouver pour tous les présents qu'on leur adressait l'emplacement le plus favorable. Nous reconnaissions tout à l'heure qu'un harmonieux désordre devait présider à la disposition de richesses aussi variées et d'époques aussi diverses. En outre, si on lit avec attention les auteurs, on s'apercevra que les Grecs ne faisaient pas uniquement de la sculpture et de la peinture pour

décorer les monuments : ils avaient des statues d'atelier et des tableaux de chevalet, œuvres détachées qui tantôt étaient commandées, tantôt attendaient l'acheteur. C'étaient certainement les productions les plus nombreuses dès le siècle d'Alexandre. On pouvait donc les transporter, les exposer, les comparer entre elles. Cette comparaison conduisait naturellement à l'idée d'un concours.

Il serait, en effet, surprenant que les Grecs, qui avaient établi des prix de tant de sorte, n'en eussent point proposé aux artistes. Dès l'époque homérique, les jeux funèbres sont un concours : Achille distribue les récompenses avec autant d'équité qu'un juge des jeux néméens ou olympiques. Outre les exercices du corps, la poésie, la tragédie, la comédie, la danse, la musique, étaient le sujet de concours répétés. Une inscription de Téos nous apprend qu'il y avait jusqu'à des concours de calligraphie. Il y avait des concours pour les hérauts et pour les trompettes. Enfin, ce qui paraît un acheminement vers l'art, les Grecs avaient établi des concours de beauté. Celui-là seul qui avait remporté le prix de la beauté pouvait être prêtre de Jupiter à Ægæ, ville d'Achaïe, prêtre d'Apollon à Thèbes, ou devait conduire la procession de Mercure à Tanagre. Le grand Sophocle avait obtenu un prix semblable dans sa jeunesse. Comment l'art seul aurait-il été excepté? car les suffrages de l'opinion publique n'ont jamais le stimulant ni la précision des suffrages d'un tribunal spécial. Il est aisé de montrer, malgré les lacunes de l'histoire, que les Grecs avaient institué également pour les artistes des concours solennels.

Corinthe est la première ville de la Grèce continen-

tale où la peinture fut cultivée avec succès. Les Corinthiens prétendaient même l'avoir inventée, et, pour justifier une prétention peu conforme à la vérité, ils instituèrent de bonne heure des concours de peinture. Ce fut à Corinthe que Parrhasius fut couronné pour son tableau de *Bacchus*.

Les habitants de Delphes suivirent cet exemple. Dès le siècle de Périclès, Polygnote fut appelé à Delphes pour décorer l'édifice qu'on appelait *Lesché*. La présence d'un peintre aussi illustre ne fut pas sans influence sur les décisions du conseil amphictyonique ; il avait conquis une grande autorité en refusant de recevoir aucun salaire, car le désintéressement rehausse les hommes et leur gagne le respect. En effet, aussitôt après Polygnote, on voit un concours de peinture établi à Delphes. Deux concurrents sont même cités. L'un est Panænus, frère de Phidias ; l'autre, Timagoras de Chalcis. Timagoras fut vainqueur et composa des vers pour célébrer sa victoire.

Ces concours étaient entourés d'apparat ; ils servaient au plaisir public, ils ajoutaient à l'éclat des fêtes, cela n'est point douteux, surtout à Corinthe et à Delphes, où rien n'était épargné pour rivaliser avec Olympie et pour attirer la Grèce entière aux jeux de l'isthme ou aux jeux Pythiques. Il y avait donc une exposition. Je soupçonne même que les Éléens n'étaient point restés en arrière et qu'ils avaient aussi leurs expositions de peinture, car Lucien raconte qu'Aétion apporta son fameux tableau des *Noces d'Alexandre* à Olympie pour l'exposer. Proxénidas, un des magistrats qui présidaient les jeux, fut tellement ravi de ce tableau qu'il donna au peintre sa fille en mariage.

Ces luttes, qui devaient se répéter à des époques régulières, étaient tenues en grande estime. Les Athéniens ouvraient le Prytanée aux artistes qui avaient remporté le prix dans un concours. Là ils étaient nourris aux frais de l'État, partageant cet honneur suprême avec les grands citoyens et les généraux couverts de gloire. Les Athéniens laissaient même exposer au théâtre les œuvres des peintres ; ils venaient les y juger comme ils y jugeaient les concours de tragédie. Personne ne croit aux raisins de Zeuxis, car les anecdotes de ce genre ne sont qu'une forme plus vive de l'admiration, un tour ingénieux et poétique ; c'est la métaphore poussée jusqu'à la fiction. Sous le mensonge, toutefois, il faut démêler le fond vrai ; sous l'anecdote les mœurs. Les Athéniens souriaient plus tard de leur fin sourire lorsqu'un archéologue racontait ce trait de Zeuxis ; mais lorsqu'il leur parlait d'exposition publique, de théâtre, de scène, ils se fussent récriés s'il n'eût point été d'usage d'exposer ainsi les tableaux. Le mensonge ne serait jamais supporté s'il ne se plaçait dans un cadre vraisemblable.

Dès que l'idée de concours et de récompense s'associe à l'idée d'une exposition, on arrive bientôt à proposer le même sujet à tous les concurrents. Un tel principe est net, logique, conforme à la justice. Il n'y a de concours équitable que celui qui impose à tous les prétendants les mêmes conditions et les mêmes difficultés. Les Grecs ne pouvaient manquer d'appliquer ce principe non-seulement à la peinture, mais aux autres branches de l'art. C'est ainsi que nous voyons Apelle figurer dans un concours dont le sujet était un cheval. Ses rivaux eurent recours à tant d'in-

trigues, qu'ils l'auraient empêché d'obtenir le prix qu'il méritait s'il n'eût eu l'idée de faire amener des chevaux. Apelle fut déclaré vainqueur, comme Darius avait été déclaré roi, par des hennissements. Les contemporains avaient sans doute emprunté à la Perse, récemment conquise, cette fable, qui s'explique, comme la précédente, par le goût de l'hyperbole spirituelle et de l'allégorie. Au lieu de juger sérieusement de semblables récits, il faudrait les accueillir avec l'enjouement sceptique que respirent les Dialogues de Lucien.

L'antiquité nous a conservé le souvenir d'un concours aussi illustre, dont les détails sont plus vraisemblables. Il avait lieu dans l'île de Samos, île où les arts jetèrent un éclat précoce, parce qu'elle touchait à l'Asie et empruntait plus d'un modèle à la civilisation de l'Orient. Parmi les rivaux qui se disputaient le prix, l'histoire cite Parrhasius et Timante. Tous avaient dû peindre Ulysse et Ajax réclamant les armes d'Achille. Timante fut couronné. Parrhasius, dont l'orgueil était grand, se consolait de son échec en se comparant à Ajax, « dont la destinée, disait-il, était de toujours céder à un moins digne la récompense qui lui était due. » Ainsi le même sujet avait été traité, non par des écoliers ou des talents obscurs, mais par deux grands artistes du siècle. Quintilien montre Timante concourant une autre fois avec Colotès de Téos.

Si l'on se tourne vers les architectes et les sculpteurs, on ne sera point étonné de les voir concourir pour les travaux dont l'État disposait. Les choses se passaient chez les Grecs comme elles se passent quelquefois chez nous et comme elles devraient toujours se passer, car les lois du bon sens sont invariables.

Voulait-on construire un monument ou élever une statue colossale, on ouvrait un concours. Les architectes et les sculpteurs faisaient des soumissions, en même temps qu'ils présentaient des plans ou des modèles. Plutarque, dans un de ses traités de morale, nous apprend que celui qui soumissionnait au plus bas prix et dont le projet paraissait le meilleur était chargé des travaux. La Minerve du Parthénon fut donnée à Phidias à titre d'entreprise. Aussi le voit-on comparaître devant l'assemblée du peuple et exposer ses idées comme devant un conseil d'administration.

Il semble plus difficile de mettre aux prises des sculpteurs et de leur commander des statues dont la plus belle sera seule achetée. C'est pourtant ce qui arrivait quelquefois, car l'intérêt des particuliers était sacrifié à l'intérêt de l'art. Les Athéniens voulaient consacrer une statue à Vénus. Agoracrite et Alcamène, tous deux élèves de Phidias, firent chacun une Vénus ; celle d'Alcamène fut choisie, Agoracrite reprit la sienne. Les habitants d'Éphèse agirent avec plus de générosité, car ils consacrèrent dans le temple de Diane cinq statues, toutes représentant des Amazones, qui étaient l'œuvre d'artistes différents ; parmi ces artistes on remarque Phidias et Praxitèle. Les Éphésiens, désirant fixer le mérite de ces statues, demandèrent aux sculpteurs eux-mêmes de les classer. Chacun se donna naturellement le premier rang, mais tous accordèrent le second à Polyclète. Aussitôt Polyclète fut proclamé vainqueur. On retrouve encore l'idée d'un concours dans un récit de l'historien-poëte Tzetzès. Alcamène était le rival de Phidias autant que son disciple. Chacun d'eux avait achevé une Minerve de proportion colossale

qui devait occuper le centre de l'un et l'autre fronton du Parthénon. Ils les exposèrent, avant de les placer au sommet du temple. La Minerve d'Alcamène, plus fine, plus délicate d'exécution, faite pour être examinée de près, fut préférée. On s'indigna au contraire contre Phidias, qui avait donné à sa statue des yeux dilatés, une grande bouche et des narines ouvertes, parce qu'il avait tenu compte des lois de la perspective. Aussi, quand les deux statues eurent été hissées sur les frontons, à une hauteur de 45 pieds, se produisit-il un retour subit dans l'opinion. La Minerve de Phidias apparut dans toute sa beauté, avec un effet grandiose, tandis que l'œuvre d'Alcamène fut jugée mesquine.

Ici la lutte n'a plus un caractère officiel : l'initiative semble venir des particuliers. La Grèce, en effet, a connu aussi les expositions particulières. Le dix-neuvième siècle ne les a point inventées, il ne peut même réclamer l'idée de faire payer les visiteurs. Les peintres qui ont fait cette spéculation n'étaient que les plagiaires de Zeuxis. Quand Zeuxis exposa son Hélène, il exigea de chaque curieux un droit d'entrée. Il faut dire que cette Hélène était le fameux tableau pour lequel avaient posé, en vertu d'un décret public, les cinq plus belles vierges de Crotone. Apelle faisait aussi des expositions particulières, mais avec plus de désintéressement. Il montrait ses tableaux à peine achevés. Caché derrière le tableau, il écoutait les critiques des spectateurs et en profitait pour retoucher les parties défectueuses. Il ne dédaignait pas l'avis d'un humble cordonnier, si le cordonnier blâmait les sandales de ses personnages. Apelle faisait ces sortes d'expositions dans la salle

des ventes publiques. Plus tard, on voit par un article du code de Théodose (XII, 4, IV) que les professeurs de peinture obtenaient gratuitement, dans les édifices appartenant à l'État, un atelier et un local d'exposition.

Il serait facile de pousser plus loin les rapprochements avec notre temps. Par exemple, le public grec, si intelligent, si passionné pour les arts, se trompe parfois. Tantôt il s'attire une leçon méritée, notamment dans la querelle de Phidias et d'Alcamène, tantôt il commet une injustice ridicule, lorsqu'il condamne Micon à une amende de 3,000 drachmes, parce que, dans sa *Bataille de Marathon*, il a peint les Perses d'une taille plus haute que les Athéniens. Et les juges des concours ne sont-ils pas déjà l'objet de toute la colère des artistes vaincus? Parrhasius les compare aux chefs achéens qui dépouillèrent Ajax. Apelle leur préfère des chevaux. Il ne restait plus qu'à transformer le jury d'exposition en un tribunal de singes, comme l'a fait Decamps. Les juges des concours anciens n'étaient cependant ni ces charcutiers, ni ces corroyeurs auxquels Aristophane se plaît à confier le gouvernement des affaires; c'étaient des connaisseurs distingués, Aristote dit même que les hommes destinés à présider les concours recevaient une éducation spéciale. La peinture était le premier des arts libéraux, et la Grèce entière avait suivi l'exemple de Sicyone, lorsqu'elle déclara que les fils des citoyens libres apprendraient avant tout la science du dessin. Assurément nous ne sommes point aussi avancés.

Les Grecs n'ont donc méconnu ou négligé aucun des moyens qui devaient hâter le progrès des arts. Il ar-

rive aux sociétés civilisées ce qui arrive aux particuliers : elles ignorent parfois ce qu'ont fait les sociétés qui les ont précédées, et parce qu'elles l'ignorent, elles croient tout inventer. L'esprit grec est par excellence un esprit de rivalité, rivalité de races, de religions, de puissance, rivalité dans la politique et dans les lettres, rivalité de force physique et de beauté. On ne comprendrait pas que ce même aiguillon manquât dans les arts. Non-seulement il existait, mais les concours en sont la manifestation la plus vive. Avec quel feu en effet les écoles si diverses d'Athènes, de Corinthe, de Sicyone, d'Égine et de Sparte ne durent-elles point lutter à qui pousserait le plus rapidement chaque branche de l'art vers sa perfection? Ces luttes, nous les devinons malgré l'oubli des historiens, nous les sentons à travers tant de siècles d'indifférence et de barbarie, nous en pouvons montrer du doigt les traces fugitives. Tel un parfum que la brise apporte aux navigateurs, sans qu'ils voient la fleur qui le répand sur la rive encore lointaine.

II

Dans l'antiquité, il y avait donc des expositions permanentes dont les richesses, semblables à celles d'un musée, allaient toujours s'accroissant, et des expositions temporaires qui constituaient un concours. On ne saurait, en effet, se figurer une génération d'artistes se disputant solennellement l'attention publique et la gloire, sans que des rangs soient assignés ou des récompenses décernées. Or, l'esprit grec, logique par excellence, poussait chaque principe jusqu'à sa limite

rigoureuse. Dans les sociétés modernes, les institutions de ce genre ont dû se transformer; elles se sont compliquées, comme la civilisation elle-même; peut-être n'ont-elles pas beaucoup gagné à devenir moins simples. Nous ne chercherons pas comment la renaissance mettait aux prises d'une façon directe les peintres ou les sculpteurs, quoique les portes du baptistère de Florence soient un illustre témoignage de la victoire de Ghiberti sur ses rivaux. Même en nous restreignant à la France, l'histoire des expositions nous éloignerait du but, car s'il est nécessaire de considérer ce que faisaient les anciens pour recevoir d'eux des exemples et de saines théories, il serait moins utile d'étudier avec détail ce que font les artistes depuis trois ou quatre siècles. La théorie et l'enseignement ne se manifestent point avec clarté à une époque qui procède par imitation, qui puise au hasard dans le passé, professe la liberté individuelle, pratique l'éclectisme et n'aboutit qu'à tout confondre.

Toutefois, je crois qu'il convient d'expliquer deux faits qui, dans nos annales de l'art, paraissent condamner les tentatives de concours. Pourquoi d'abord les expositions du dix-septième et du dix-huitième siècle n'étaient-elles point l'occasion d'un concours? En second lieu, pourquoi les prix décennaux de 1810 ont-ils produit des résultats éphémères et contestables?

On sait que le règlement de 1663 imposait à chaque membre de l'Académie de peinture l'obligation d'exposer ses œuvres; seuls, ils avaient le droit d'exposer. — Rien ne ressemble moins à une lutte, dira-t-on. Cependant, comme on estimait que les artistes qui

faisaient partie de l'Académie étaient les plus habiles parmi leurs contemporains, ne s'adresser qu'à eux marquait déjà un choix. C'était un privilége qui valait un concours, car on assurait ainsi à ceux qu'on appelait des maîtres l'honneur de donner des modèles à la France, et de contribuer à la bonne direction des arts. La première exposition des œuvres de l'Académie de peinture eut lieu en plein air, dans la cour du Palais-Royal, l'an 1673. Bientôt les tableaux furent placés dans les galeries. En 1699, Mansart obtint du roi le salon du Louvre, qui resta depuis affecté à cet usage. Les trois *Salons* de Diderot nous apprennent quelle popularité s'attachait aux expositions du dix-huitième siècle. Elles étaient déjà l'objet des licences de la presse : on en a pour preuve le pamphlet que Daudet de Jossan publia sous le tire de *Lettre de M. Raphaël, peintre d'enseignes, à M. Jérosme, son ami, râpeur de tabac et riboteur*, pamphlet qui émut l'Académie, et qu'elle fit d'abord saisir; mais Cochin, son secrétaire, fut mieux inspiré en acceptant la plaisanterie, en répondant avec esprit, dans un temps où l'esprit menait le monde : il sut mettre les rieurs de son côté par la *Réponse de M. Jérosme, râpeur de tabac, à M. Raphaël*[1].

Quant aux prix décennaux, il n'est pas équitable de les condamner après une seule expérience. Les nouveautés, même quand elles sont louables, veulent du temps pour passer dans les mœurs d'un peuple. Un premier essai étonne et jette plus de trouble que d'émulation

[1] Voyez l'ouvrage de M. le comte de Laborde *de l'Union des arts et de l'industrie*, t. I, p. 213.

parmi les artistes ; il faut qu'il se répète régulièrement pour qu'on reconnaisse si les résultats seront salutaires ou funestes. Le seul tort du concours de 1727 fut de n'être point renouvelé. Douze peintres étaient entrés en lice; Lemoine obtint le prix, Coypel l'accessit. De telles innovations suscitent de terribles jalousies, devant lesquelles on est trop prompt à reculer. Ce n'est pas le concours de 1810 qu'il faut blâmer, ce sont les intentions et les règles qui présidèrent à l'institution. Napoléon, mû par un désir d'apparat et de fausse grandeur, conçut le concours sur un plan gigantesque et mesquin tout ensemble, qui devait le tuer. Dans une petite ville de la Grèce, un seul prix pouvait suffire : il ne suffit plus dans un grand pays, où les classes de citoyens sont nombreuses et se pressent en foule à l'entrée de toutes les carrières; il faut un large système de récompenses et des périodes plus rapprochées. Que signifient deux ou trois prix, qui seront disputés deux ou trois fois à peine pendant toute la durée d'une génération? L'idée de l'empereur, accueillie d'abord avec enthousiasme par le public, se réduisit bientôt à ses justes proportions, embarrassa et fut oubliée. La commission fit un rapport évasif, donna à tous les concurrents une dose égale de louanges et d'inoffensives critiques ; mais il n'y eut ni prix, ni jugement définitif. Ce n'était point cependant un concours d'un médiocre intérêt, puisque à côté des *Sabines* et du *Couronnement de l'Empereur* de David, on voyait la *Peste de Jaffa* de Gros, le *Déluge* de Girodet, les *Trois Ages* de Gérard, la *Révolte du Caire* de Guérin, *la Justice et la Vengeance divine* de Prudhon, le *passage du Saint-Bernard* de Thé-

venin, la *Bataille d'Austerlitz* de Carle Vernet; mais le pouvoir absolu n'a point d'empire sur les choses qui sont du domaine exclusif de l'intelligence. La violence comprime, elle ne féconde point; c'est la fable de la rivière et du torrent.

Aujourd'hui, nous sommes loin des priviléges exclusifs de l'ancienne Académie et de ces expositions sereines qui ressemblaient à un enseignement. Nous sommes plus loin encore des prix décennaux, honneur trop rare, que les maîtres seuls osaient se disputer. La révolution de 1789, en rompant toutes les barrières, a établi la démocratie victorieuse même dans la république des arts. Le droit d'exposer est réclamé par les peintres et par les sculpteurs aussi impérieusement que le droit au travail a été revendiqué par les ouvriers. Il n'est point d'écolier, dès qu'il peut tenir un pinceau et jeter sur une toile un certain nombre de couleurs, qui n'apporte ses ébauches au jury avec la modeste conviction qu'il va changer la face de l'art. Un feuilletonniste, deux députés et une danseuse le protégent; si le jury refuse son œuvre, il se proclamera lui-même un grand homme, accusera les envieux, honnira ses maîtres et frappera à la porte des ministres avec des clameurs qui ne seront pas sans écho. Chaque jour le flot monte, chaque jour les tableaux sont plus nombreux, le local plus vaste. Il a fallu livrer à ces conquérants le palais de l'Industrie comme pour mieux constater que l'art n'est pour eux qu'un commerce, l'exposition qu'un placement, le Salon qu'un marché qui effacera les souvenirs de Francfort et de Beaucaire. Qu'importe si les artistes sérieux souffrent de cette confusion? Les étrangers accourent de tous les points

du monde, les hôtels regorgent, les cafés s'enrichissent et les revenus de l'octroi ont doublé. Il est curieux d'observer le public quand il hasarde ses premiers pas dans ce vaste pandémonium : il hésite, il s'effraye, il ne sait à quel dieu se vouer; mais la vogue est bientôt fixée, et l'on s'étouffe devant les caricatures de M. Biard. Il ne m'appartient pas de déterminer quelle direction de tels modèles impriment au goût; je préfère citer l'opinion d'un critique dont la bienveillance et l'autorité sont également incontestables. « Il faut convenir, écrivait M. Delécluze en 1855 dans son livre sur *Louis David*[1], que les expositions du Louvre (il n'était pas encore question du palais de l'Industrie), créées dans l'intérêt de ceux qui font profession de la peinture, ont encore bien plus puissamment contribué à diminuer l'importance de cet art. C'est depuis cette institution surtout que les salons du Louvre ont pris d'année en année le caractère d'un bazar, où chaque marchand s'efforce de présenter les objets les plus variés et les plus bizarres pour provoquer et satisfaire les fantaisies des chalands. Cet usage des expositions publiques, combiné avec la formation des musées, qui date à peu près du même temps, anéantit l'effet moral que pouvait avoir la peinture sur les masses. Dans ces lieux où l'on arrive malgré soi avec la disposition froide et impartiale d'un critique jugeant l'art abstraction aite du sujet, on regarde tout avec indifférence comme dans un marché, jusqu'à ce que l'on ait trouvé ce qui est à sa convenance et à sa fantaisie. »

Ce jugement a d'autant plus de gravité, qu'il est pro-

[1] Page 324.

noncé par un esprit indulgent et aimable. Personne ne traitait les artistes avec plus d'égards que M. Delécluze, personne ne leur témoignait plus d'estime. Faut-il donc souhaiter que les expositions cessent? seront-elles haïssables parce qu'on en abuse, et condamnées parce qu'on n'a pas su leur faire produire leurs fruits? J'avoue que je suis de mon temps, et que, tout en censurant ses erreurs, je ne puis m'empêcher d'en partager quelques-unes. Les expositions sont une fête véritable, une joie nationale, une émotion nécessaire; c'est peut-être la seule émotion que causent encore les arts. Elles ressemblent fort, il faut en convenir, à ces excitants qui donnent au corps une énergie passagère et le laissent ensuite plus affaibli; mais notre civilisation est un corps usé qui ne saurait se passer d'excitants. Les mœurs ont leur tyrannie; la force d'habitude a quelque chose de sacré qui rend odieuse toute réforme radicale. Que deviendront les peintres et les sculpteurs, si vous supprimez l'exposition? comment échapperont-ils à l'oubli, s'ils ont du talent; à la misère, s'ils débutent? comment enseigneront-ils le chemin de leur atelier à cette foule élégante, frivole, dédaigneuse, que l'on appelle le *monde*, et qui forme en effet un monde véritable au sein duquel ils sont perdus? comment feront-ils parvenir leur nom jusqu'à l'oreille de ceux qui distribuent la faveur? quelle sera leur arme pour lutter contre l'indifférence d'un public qui est de plus en plus sensible à l'intérêt et aux jouissances matérielles? Mettons chacun la main sur notre conscience : aimons-nous sincèrement les arts, nous tous qui ne les pratiquons pas? y pensons-nous, avec ces élans généreux qui dénotent la passion vraie?

Nous levons-nous le matin avec un secret mouvement de plaisir parce que nous nous disons : « Aujourd'hui je verrai un beau tableau? » Parmi tant de courses vaines qui trompent l'ennui ou l'oisiveté, réservons-nous quelques pas pour nous diriger vers la porte d'un sculpteur? Il faut donc bien que l'art ait ses heures solennelles, comme l'église a ses fêtes carillonnées, qui réveillent les âmes tièdes et rassemblent le troupeau dispersé le reste de l'année. Il faut, par un coup subit, rappeler à la foule que l'amour du beau est une convenance chez un peuple civilisé, que c'est une dette qu'il est juste d'acquitter une fois par an.

Les hommes positifs, il est vrai, prisent peu les jouissances intellectuelles et leur préfèrent les progrès de l'industrie; mais ils doivent craindre, autant que personne, l'affaiblissement de l'art, car si l'industrie française est partout recherchée, à quelle cause tient sa supériorité? Est-ce à la modération de ses exigences vis-à-vis des acheteurs? est-ce à sa probité dans les transactions avec les étrangers? est-ce à la qualité de ses produits et à la consciencieuse sévérité de sa fabrication? Non, c'est uniquement au goût qui préside aux couleurs, aux dessins, aux formes et à tous les ajustements. Or, le goût dépend de l'art, et, selon que l'art est pur ou corrompu, le goût s'améliore ou s'altère. L'industrie emprunte à l'art ses modèles, elle lui dérobe ses reflets : de même que le sang part du cœur pour se répandre dans toutes les parties du corps, de même l'art communique à l'industrie française la force qui l'anime. Quand l'art périra, l'industrie ne lui survivra pas.

Si les expositions sont un mal, elles sont un mal nécessaire. Elles favorisent un certain abaissement de l'art, mais elles font vivre l'art lui-même. C'est le propre de beaucoup d'institutions d'être d'abord mal appliquées, puis condamnées sur ce premier essai. N'est-il pas plus sage de s'efforcer de les mieux comprendre, afin de renouveler l'expérience? Souvent des corrections légères amènent des changements profonds. Quand on parcourt l'histoire contemporaine, on reconnaît avec étonnement combien étaient faciles les réformes qui eussent sauvé nos libertés politiques, notre tribune et diverses dynasties successivement renversées. Les expositions ont besoin aussi, non pas d'être violemment réformées, mais d'être ramenées à leur principe. Ce principe, qui a été pratiqué avec un succès insigne par les peuples grecs, c'est le concours, le concours rigoureux, inflexible, sans complaisance ni faveur, le concours sur une vaste échelle qui satisfasse aux exigences des sociétés modernes. L'esprit français offre cette inexplicable contradiction, qu'il est tout à la fois épris des nouveautés et esclave de la routine. Il importe, lorsqu'on propose une amélioration, de respecter nos faiblesses. Les païens se convertissaient plus volontiers au christianisme, quand il s'établissait dans leurs temples. Il leur en coûtait moins de renoncer à Jupiter ou à Minerve que de désapprendre le chemin du vieux sanctuaire. Ne touchons donc point au sanctuaire de l'exposition, mais seulement aux idoles qu'on y entasse. Demander qu'il y en ait moins et de moins laides, c'est une grande audace sans doute : le public se fera vite à une telle privation.

Si demain le gouvernement publiait un programme ainsi conçu : « L'exposition n'admettra que cinq cents œuvres d'art. Cinquante places seront données à la sculpture, cent à la peinture d'histoire, cinquante à la peinture religieuse, cent au paysage, quarante aux portraits, vingt à la peinture de genre, » le gouvernement agirait comme Platon voulait agir, dans sa république, en législateur radical, et il soulèverait des réclamations universelles. En vain répondra-t-on au public que son plaisir sera plus vif s'il est plus pur, qu'il sera moins sujet à mal adresser son admiration et à se gâter le goût; en vain lui prouvera-t-on que chaque année ne peut produire plus de cinq cents chefs-d'œuvre, puisque les musées, qui contiennent la fleur et le génie de quatre siècles, n'en offrent pas autant. En vain expliquera-t-on aux artistes que leur intérêt ne peut être séparé de celui de l'art, que leur but est de bien faire plutôt que de vendre, d'acquérir de la gloire et non de figurer sur un livret, que d'ailleurs il est juste de présenter aux acheteurs uniquement de bons tableaux, que les travaux médiocres ont la ressource des expositions permanentes ou particulières, sans que l'État leur doive son patronage. Aucune raison ne sera écoutée et ne prévaudra sur la tendance funeste que j'appelle la démocratie dans l'art. Sous le règne du roi Louis-Philippe, le jury a plus d'une fois montré une rigueur courageuse pour écarter du Salon des œuvres qui ne se signalaient que par leur dévergondage et le mépris de tout ce qui constitue l'art. De quelles attaques le jury ne fut-il pas l'objet! La digue si nécessaire qu'il opposait fut rompue en 1848. Le talent est rare, la médiocrité forme les

gros bataillons ; or les gros bataillons, si on les laisse hors de la place, donnent l'assaut. Les mécontents trouvent des alliés redoutables qui finissent par leur aasurer la victoire : je veux parler des journaux. La plupart des critiques qui rendent compte des expositions sont unis à un certain nombre d'artistes par des liens de camaraderie. Comment ne pas aimer un tableau qu'on a vu ébaucher, retoucher, encadrer, vernir? On l'admire de bonne foi, c'est-à-dire les yeux fermés ; on a pour lui l'affection qu'un parrain ressent pour l'enfant qu'il voit grandir dans une maison amie ; on le vante avec emphase, on s'indigne contre ceux qui sont d'un autre avis.

Il convient de ne point heurter de front toutes ces exigences ; on peut même continuer à les satisfaire. Que l'exposition ait lieu comme d'ordinaire. Le jury prononce les exclusions avec tant d'équité et de clémence ! car s'il accepte bien des tableaux qui méritent d'être refusés, il n'en a jamais refusé un seul qui méritât d'être reçu. Aussitôt la foule aura la joie de retrouver les 4 ou 5,000 tableaux devant lesquels elle défile bouche béante. Elle pleurera sur les infortunes d'une poupée, elle rira devant les contorsions des Parisiens qui font la traversée de Honfleur, elle reculera avec une terreur délicieuse devant une charretée de pavés, de grandeur naturelle, que cinq chevaux du Perche semblent lui verser sur la tête. Elle contemplera, avec une conscience très-nette de l'idéal, des paysages plus roses que Vénus et des Vénus plus vertes que les paysages. Laissez surtout ces huit ou neuf cents portraits qui font l'orgueil de tant de familles ; ils attestent l'amour qu'ont pour la pein-

ture ceux qui ne se font peindre qu'afin d'être exposés; ils prouvent la candeur des artistes, qui avaient promis de ne point embellir leurs originaux, et qui ont trouvé le secret de les rendre encore plus laids. J'entends quelques femmes exiger une exception pour M. Dubuffe. Laissez enfin la peinture officielle usurper les meilleures places, parce qu'elle a été commandée, et reléguer dans les coins les bons tableaux, parce qu'ils ne l'ont pas été : ce qui est logique. Les congrès de diplomates, les députations en habit noir, les maires et les adjoints présentant les clefs d'une ville, sont des sujets peu poétiques, mais ils apprennent à l'art qu'il ne doit pas toujours s'enivrer du spectacle de la beauté. Quant aux uniformes, aux épaulettes, aux bottes à l'écuyère, rien n'est plus propre à faire vibrer la fibre nationale : le Français, qui aime la guerre plus qu'il ne le pense, s'épanouit lorsqu'il entre dans le salon d'honneur (n'est-ce pas le nom qu'on lui donne?) et se croit à une revue du ehamp de Mars. Pour que rien ne manque à la fête, ne refusez pas les descentes de la Courtille, qui sont si tristes, et les enterrements de M. Courbet, qui sont si gais. Lorsqu'on fait une petite débauche, on ne saurait la faire trop complète; on ne saurait aussi la faire trop courte. C'est pourquoi je demande qu'au bout d'un mois, l'exposition soit suspendue. La mesure n'a rien d'insolite, car chaque année, à pareil terme, les portes restent closes pendant huit jours. On profite de ce répit pour changer de place certaines toiles et quelques statues, sous prétexte de leur donner à tour de rôle l'ombre ou la lumière, les points de vue contraires ou favorables. Alors seulement s'appliquera la réforme

que je propose. Quand les impatiences sans but, les ambitions sans souffle, les vanités sans fondement seront tombées, quand la foule, les artistes et la presse auront jeté leur feu, alors s'ouvrira le concours solennel dont le principe était énoncé tout à l'heure. L'exposition finira pour les œuvres médiocres, elle ne fera que commencer pour celles qui seront dignes d'ête offertes à l'attention et aux éloges de toute la France.

Le jury est convoqué de nouveau, dépouille sa douceur et s'interdit l'indulgence, parce qu'il s'agit, non plus de ménager les artistes, mais de soutenir l'art lui-même, non plus d'encourager des débutants, mais de défendre le goût français. L'admissibilité n'avait pas de limites ; un concours en a de si étroites que toute complaisance pour un des concurrents se traduit par une injustice envers un autre. Des rangs sont fixés, des prix, des médailles, des mentions sont décernés selon l'usage. Quand les vaincus ont été emportés, quand les vainqueurs ont été replacés dans un jour favorable qui ne leur est plus disputé et dans des salons qui seront justement des *salons d'honneur*, les portes du palais de l'Industrie sont rouvertes. La foule est admise de nouveau à contempler une rare et significative exposition, à laquelle président l'ordre et le respect du beau ; au lieu de ces herbes folles ou inutiles que fait naître le premier sourire du printemps, on lui montre une moisson bienfaisante et dorée, fruit du labeur. Cette moisson n'a plus ni l'éclat, ni l'ampleur des anciens âges ; mais elle est à la taille de notre siècle et le nourrira selon ses forces. Toutes les œuvres admises ne sont pas belles, mais toutes dénotent, jus-

qu'à un certain degré, le culte de l'art sérieux, la conscience, l'effort sincère, les nobles aspirations. De même que les bonnes actions n'ont pas besoin d'être sublimes pour nous émouvoir, de même la peinture et la sculpture, sans être parfaites, peuvent porter avec elles leur moralité. Les artistes ont pour mission de charmer l'intelligence et de purifier les sens par le spectacle de la beauté. La lutte, fût-elle impuissante, les convictions, fussent-elles incomplétement traduites, l'ardeur du beau, toujours communicative, sont encore un spectacle qui vivifie les âmes et les ennoblit. Si notre époque est frappée du sceau de la décadence, il est du moins en notre pouvoir de ralentir cette décadence. Les artistes qui ne se lassent point de combattre pour une telle cause ne sont pas moins estimables que l'homme de bien aux prises avec l'adversité. Que les esprits soient donc soumis, à leur insu, à cette influence morale! D'ailleurs quel aiguillon pour eux, quel plaisir de contrôler les jugements du tribunal suprême, de peser ses choix, de critiquer ses tendances, de critiquer surtout, parce que c'est notre génie propre! D'autre part, quelle sécurité pour ceux qui pensent que le goût du public a besoin d'être dirigé! Quelle satisfaction de savoir que les luttes d'opinions ne s'engagent que sur un terrain ferme, que les discussions n'ont d'autre objet que le bien ou le mieux! Ainsi le cavalier sourit quand son cheval s'emporte sur une voie large et droite. Que le jury ne redoute point un contrôle qui ne peut qu'ajouter à son autorité, puisqu'on finira toujours par s'y soumettre au nom du bon sens et de la justice. Il a même un moyen, d'autant plus puissant qu'il est secret, d'agir sur les artistes et

sur la foule en montrant à ceux-là le frein, à celle-ci les modèles.

En effet, par cela même qu'il fixe pour chaque branche de la peinture ou de la sculpture le chiffre que les œuvres admises ne pourront dépasser, le jury encourage ou rebute chaque branche, selon l'importance qu'il y attache, ou selon le courant qu'il veut combattre. Par exemple, s'il fait une part abondante à la peinture religieuse et au grand art, il exhorte les artistes à ne point les négliger, comme on le fait aujourd'hui, mais à les estimer la première gloire d'une école. S'il honore le paysage classique, il nous rappelle à tous combien doit nous être sacré l'héritage de Nicolas Poussin et de Claude Lorrain. S'il rejette les caricatures et les tableaux puérils, s'il n'accorde qu'un petit nombre de places à la peinture de *genre*, nos yeux perdront vite l'habitude des toiles mesquines, sans portée, propres uniquement à satisfaire quelques particuliers et à meubler leurs boudoirs. Les portraits seront rares, parce qu'il faut qu'ils soient traités avec élévation, qu'ils offrent la recherche d'un type, s'attachent à l'expression morale, en un mot qu'ils soient le privilége des peintres d'histoire. La sculpture surtout, l'art idéal par excellence, sera puissamment protégée dans ce qu'elle a de viril et d'héroïque. Nous serons délivrés des représentations efféminées ou lascives qui tuent le sentiment de l'art ; la grâce elle-même ne sera acceptée comme un principe que si elle reste chaste et garde un reflet de sa céleste origine. Ainsi les juges du concours, en même temps qu'ils imprimeront une direction au goût public, exerceront sur les artistes eux-mêmes une action salutaire. Il ne sera besoin ni



de secousses, ni de scandale, ni de préceptes, ni de programmes, ni d'aucune manifestation qui sente le pédantisme ou la tyrannie. Tout se fera sans apparat, par la force de la pratique et par le développement régulier des concours.

Il s'est produit à l'exposition de 1859 un fait qui justifie ce que j'avance. Une loterie a été annoncée, des fonds ont été réunis, un jury d'amateurs s'est formé. Ce jury a choisi et acheté un certain nombre de tableaux qui ont été exposés dans un lieu réservé. On n'a point oublié avec quel empressement les visiteurs se portaient vers ces toiles privilégiées. Quoique choisies par des particuliers, il suffisait qu'elles eussent été choisies pour commander l'attention : elles étaient examinées avec plus de soin par les uns, avec plus de confiance par les autres, discutées par tous avec plus de respect. Or cette loterie n'était-elle pas un véritable concours où les experts étaient d'autant plus intéressés à bien juger que leur opinion s'attestait par deniers comptants? Je ne demande point autre chose que de voir cette expérience se renouveler dans des proportions plus vastes, avec un caractère officiel, ou pour mieux dire national. Le jury votera les récompenses et les acquisitions, en consultant, non le plaisir des particuliers, mais l'intérêt de l'art : ce sera toute la différence.

On m'objectera que la loterie achetait et que le jury de l'exposition n'achète pas : la gloire ne suffit point pour vivre et les mentions que le jury décerne sont trop souvent stériles. Les esprits sévères me feront même remarquer que tel artiste proclamé avec honneur a dû remporter tristement son tableau ou sa sta-

tue, tandis que d'autres, dont les œuvres avaient été repoussées de l'exposition, ont su se les faire payer par le budget. On n'évitera des contradictions aussi fâcheuses que si le jury a autant de puissance que la loterie, et s'il a le droit de distribuer, non-seulement des prix ou des rangs, mais les encouragements de l'État. Dans un autre pays, je dirais : « Formons une association, faisons appel au zèle des souscripteurs, fondons une *Galerie nationale* à l'exemple des particuliers anglais, offrons chaque année un revenu considérable au jury, pour qu'il fasse, en notre nom, l'acquisition des œuvres les plus sérieuses et les plus belles. Imprimons ainsi aux arts un essor nécessaire, car l'argent est, pour les artistes, moins une rémunération qu'un moyen de travailler avec plus d'énergie, de dédaigner les exigences du commerce, et de se vouer avec passion aux études désintéressées. » Mais nos mœurs n'ont malheureusement rien de commun avec celles de l'Angleterre. Nous adorons la liberté à la condition de ne la pratiquer point, nous en appelons les bienfaits sans en accepter les devoirs ; nous pouvons au besoin mourir, nous ne voulons pas vivre pour elle. La liberté politique doit reposer sur une série d'institutions libres que nous méconnaissons, parce qu'elles nous gênent. Nous rejetons toutes les charges sur l'État, sans réfléchir qu'en même temps nous lui donnons les moyens de soutenir ces charges : or ces moyens s'appellent le *pouvoir*. Que je propose de fonder une société libre pour l'encouragement des beaux-arts, on rira de ma naïveté. « N'avons-nous pas l'État ? » me répondra-t-on. « C'est lui qui préside à ce luxe qu'on appelle les beaux-arts. Il est notre expert,

notre acquéreur, nous lui votons chaque année plusieurs millions qui servent à payer, dans un département spécial, beaucoup d'employés et quelques tableaux. Adressez-vous à l'État. » Il le faut bien, en attendant que la France s'aperçoive que pour un peuple les deux mots centralisation et abdication sont synonymes.

Tournons-nous donc vers l'administration des beaux-arts, et présentons-lui la requête suivante :

« Vous avez confié à un jury nommé par le suffrage des artistes le soin de répartir les récompenses. Poussez la confiance jusqu'au bout : donnez aux juges des fonds assez considérables pour que ces récompenses soient efficaces. L'honneur ne sera point diminué, parce que les statues victorieuses et les tableaux couronnés seront acquis du même coup. Ce sera au contraire un puissant encouragement que d'assurer aux hommes de talent un placement glorieux pour leurs œuvres, la sécurité pour eux-mêmes, et l'indépendance pour le travail du lendemain. Sur votre budget, richement doté depuis quatorze ans, prélevez une part pour l'attribuer à l'exposition. Au lieu d'arriver à cette échéance prévue avec des excuses, de bonnes paroles et une caisse presque tarie, il est facile de thésauriser à l'avance, de diminuer le nombre des commandes obscures, des copies plus médiocres encore que coûteuses, allocations stériles que vous arrachent de hardis solliciteurs. L'exposition et le prochain concours vous fourniront la meilleure réponse à leurs importunités. Nous ne demandons pas que le gouvernement se dépouille du droit de faire entreprendre de grands travaux et de décorer les monuments publics ; nous ne prétendons

pas non plus qu'il s'interdise le plaisir d'accroître son influence, de répandre des faveurs et de se créer des amis. Donnez satisfaction, puisqu'il en a toujours été ainsi, aux convenances politiques et aux nécessités de situation ; réservez-vous surtout la gloire d'aider le mérite, de deviner le génie, de le faire surgir, si vous le pouvez. Sans sacrifier aucun de ces priviléges, vous trouverez aisément à tailler dans le superflu, de façon à déposer tous les ans sur le bureau de l'exposition un demi-million, enjeu du concours qui va s'ouvrir. Annoncez au jury que les tableaux ou les statues qui auront été classés dans les cinquante premiers rangs se partageront cette somme. Laissez des juges aussi compétents établir les bases du partage d'après l'importance et le mérite des œuvres. Vous ne ferez, après tout, pour les arts que ce que vous faites pour la littérature dramatique et la musique. Des subventions considérables ne sont-elles pas accordées au Théâtre-Français et au théâtre de l'Opéra, afin qu'ils représentent, fût-ce avec perte, non-seulement les œuvres classiques, mais les nouveautés dont le caractère élevé et sérieux illustre notre pays, sans séduire la foule et sans obtenir ce qu'on appelle aujourd'hui le succès ?

« Si l'on vous dit, à vous qui tenez dans vos mains la direction des beaux-arts, que votre intérêt s'oppose à ce qu'un tel pouvoir soit délégué au jury, ceux qui vous parlent ainsi sont vos ennemis. N'est-ce donc pas une responsabilité et un sujet d'effroi que d'avoir à décider, entre mille artistes que la France produit, lesquels seront encouragés, lesquels rebutés, lesquels seront accablés de faveurs, lesquels auront faim, et d'avoir à reconnaître de quel

côté est le talent, c'est-à-dire l'avenir, de quel côté la médiocrité, c'est-à-dire le danger? Ce qui se passe dans les autres administrations doit vous donner à réfléchir. Les magistrats et les présidents des tribunaux ne peuvent point prononcer qu'un voleur et un assassin sont coupables, et s'en remettent au vote de douze citoyens tirés au sort; les notions du bien et du mal sont cependant claires et écrites dans toutes les consciences. Le ministre de la guerre n'ose donner de l'avancement dans l'armée que sur l'avis d'un comité spécial, composé des officiers les plus expérimentés; il est aisé cependant de savoir ce que c'est que la bravoure et l'exactitude au devoir. Le ministre de l'instruction publique ne nomme point à une chaire de l'école de droit sans qu'elle soit mis au concours, et n'institue professeurs au Collége de France que ceux qui sont désignés par les suffrages de leurs futurs collègues. Ainsi, dans des questions moins difficiles à résoudre, les chefs de l'instruction, de la guerre et de la justice prennent contre eux-mêmes des garanties, s'entourent de conseillers, reconnaissent des droits supérieurs. Dans les arts au contraire, matière délicate qui trompe les meilleurs esprits, où l'on est toujours exposé à mettre son goût à la place de la beauté et son caprice à la place des principes, un seul homme règlera-t-il tout par lui-même? Les connaisseurs consommés qui ont passé leur vie à étudier l'art craindraient d'accepter une tâche aussi périlleuse, et l'on voit sous tous les régimes des écrivains, des hommes politiques, des financiers s'en charger le plus gaiement du monde! Les intérêts des artistes sont cependant aussi respectables que ceux des accusés, des professeurs ou

des soldats, et le progrès ou la corruption de l'art méritent d'être confiés à des arbitres qui n'envisageront ce problème ni avec une légèreté dédaigneuse ni avec ennui. Désarmez-vous donc sans crainte, transmettez au jury une part bien faible de vos prérogatives et en même temps une part bien lourde de votre responsabilité. Par là, loin de perdre de votre puissance, vous l'accroîtrez en lui ménageant des garanties, la sécurité d'action et les avantages d'une concession encore plus habile que nécessaire. »

Telle est la demande que beaucoup de personnes formulent tout bas et que j'exprime à haute voix. Serai-je écouté ? J'en doute : mais on dit que les naufragés perdus sur l'immense Océan ne peuvent s'empêcher d'agiter un signal qu'ils savent n'être vu de personne. Que ceux qui voudraient se joindre à moi, que la presse, organe de l'opinion, ne reculent point parce qu'ils prévoient une tentative inutile et un échec presque certain. C'est remplir un devoir que de lutter contre des tendances funestes et de proposer tout ce qui peut ralentir la décadence de l'art.

L'ENSEIGNEMENT DE L'ARCHITECTURE

L'architecture a été la mère et l'institutrice des autres branches de l'art; elle manifeste avec plus de clarté et d'une façon plus abstraite les principes qui doivent inspirer le génie. La peinture et la sculpture sont la poésie de l'art, l'architecture en est la géométrie : or, quelle science, autant que la géométrie, repose sur des démonstrations? Notre époque, éprise des nouveautés, accueille cependant des systèmes ridicules ou funestes; elle entend dénigrer en souriant l'architecture qu'on appelle avec raison *classique*, parce qu'elle doit être la nourriture des jeunes artistes; elle est tentée de prendre au sérieux ceux qui professent audacieusement que l'architecture du moyen âge est bien mieux appropriée à nos besoins et que c'est là qu'il faut chercher les principes et les modèles.

J'ai visité beaucoup de pays, et partout je me suis efforcé de comprendre les divers principes de beauté qui ont présidé aux œuvres des diverses civilisations.

C'est dire que je ne suis point exclusif ; on peut être sensible tout à la fois à la perfection d'un temple grec, à la grandeur d'un amphithéâtre romain, à la richesse d'une église byzantine et à la poésie d'une cathédrale gothique. Seulement rien n'est aussi énervant pour l'esprit qu'un éclectisme facile qui cherche des jouissances, et non la vérité. On se doit à soi-même de violenter cette paresse de son jugement et d'apprendre quel style, dans l'architecture, tient le premier rang, quel style le dernier. Mais s'il est nécessaire de se former une conviction, il ne convient point d'avoir d'antipathies injustes. Je conçois à merveille que l'on apprécie les monuments du moyen âge, qu'on les publie dans des ouvrages somptueux, qu'on fasse revivre l'époque dont ils sont le miroir ; j'étudie moi-même ces monuments, je lis ces ouvrages, quand ils sont faits avec talent, j'applaudis quand je vois préserver de la ruine des édifices que recommandent six ou sept siècles de souvenirs, j'applaudis encore quand je les vois restaurer, à condition que les restaurations soient discrètes. Un peuple doit avoir le culte de son passé, même quand ce passé est loin de la perfection ; une pierre devient sacrée dès qu'elle porte un caractère d'art, quelque incomplet que soit ce caractère.

Au contraire, quand l'esprit d'investigations fait place à l'esprit de système, quand l'on nous propose pour modèles des œuvres où nous démêlons une corruption certaine des principes et des formes, quand l'on prétend constituer un enseignement sur de semblables bases, je crois que ces théories sont funestes au goût d'un peuple. Les paradoxes sont éphémères comme la passion qui les soutient, mais le mal qu'ils font est du-

rable. Nous savons par l'histoire comment les nations sont conduites à perdre le sentiment et même le sens de la beauté. Je m'inquiète surtout, quand j'entends prononcer de grands mots et proclamer que l'architecture gothique est notre architecture *nationale*, qu'elle est la seule architecture *religieuse*. Nous sommes facilement surpris par les grands mots, en France : l'épithète de *religieux* couvre parfois d'un manteau respecté des choses qui ne touchent que de fort loin à la religion ; quant à l'épithète de *national*, nous savons tous quelle est sa puissance chez nous. Il suffirait d'écrire au-dessus d'un abîme, « abîme national, » pour que les gens courussent s'y précipiter. C'est pourquoi il importe d'examiner la portée de ces titres pompeux : nous ne pouvons en subir le prestige qu'après en avoir bien saisi la valeur.

Vous me parlez de notre histoire nationale, — je comprends que c'est l'histoire de notre nation, — de notre langue nationale, je comprends que c'est la langue française, — de notre littérature nationale, que c'est la littérature française, qui n'est celle ni de l'Allemagne, ni de l'Angleterre, ni de l'Italie. Mais l'architecture gothique est-elle donc uniquement l'architecture de notre nation, pour que vous l'appeliez nationale? Est-ce donc que la France l'aurait inventée? On a essayé de le prouver, et les étrangers le nient. L'a-t-elle pratiquée avec plus d'éclat qu'aucun autre pays? Les monuments des bords du Rhin sont là pour vous contredire. Est-elle la principale parure du sol français? Détruisez d'abord Fontainebleau, le vieux Louvre, Versailles, et les milliers d'édifices qui se sont élevés depuis François Ier jusqu'à nos jours, déchirez de l'his-

toire cette admirable page, longue de près de quatre siècles, qu'on appelle la Renaissance française, et alors, peut-être, nous vanterons par-dessus tout cette parure.

On a pu dire : l'architecture grecque, à l'époque où la Grèce occupait par ses colonies, sa marine, la puissance de ses idées, tout l'Occident civilisé, et quand Rome elle-même bâtissait des temples grecs. L'art se transforma peu à peu et on appela la formule nouvelle l'art romain, parce que Rome avait conquis le monde et imposé son exemple à la Grèce, aussi bien qu'à l'Afrique et à l'Asie. Plus tard, on proclama l'architecture byzantine, parce que Byzance avait vu naître une architecture particulière qui se répandit non-seulement dans tout l'Orient, mais dans l'Occident, hostile à la chrétienté grecque, et jusque chez les rois barbares de la Lombardie et de la Gaule. Pensez-vous que l'architecture gothique puisse être appelée française au même titre ? que la France ait représenté toute l'Europe à un certain moment, et que l'Europe ait reçu d'elle des lois et des modèles pour ses constructions? Il n'en est rien : le style gothique est le style d'une époque et non pas d'un pays ; il y a eu le gothique allemand, le gothique anglais, le gothique italien, c'est-à-dire un style commun à presque toute l'Europe; ce style fut approprié peu à peu à des besoins nouveaux ; il fut répandu uniformément par les ordres monastiques, modifié seulement par les circonstances extérieures qui sont l'expression de la société du moyen âge, société morcelée, diverse, plongée souvent dans d'affreux malheurs, conduite par des lueurs toujours douteuses ; époque de transition où l'antiquité ne semblait s'éteindre que pour enfanter la société moderne.

Enfin l'architecture gothique est-elle nationale parce qu'elle est la plus juste expression de notre génie, la mieux accommodée à nos mœurs et à nos goûts, parce qu'on y trouve, non-seulement la satisfaction des besoins de la nation française, mais la manifestation des qualités de l'esprit français? Ici je proteste, au nom de tout ce qui compose la gloire intellectuelle de notre pays. Laissons les discussions qui ont voulu attribuer à l'Angleterre, à l'Allemagne, à la France l'invention de l'architecture gothique : peu nous importe de savoir en quelle province et dans quelle forêt a été construit pour la première fois un arc ogival. D'ailleurs les anciens ont connu l'arc ogival et l'ont rejeté : on le trouve en Asie, en Afrique, dans les colonies grecques de la Sicile, et même aux portes d'Athènes. Je considère l'ensemble des œuvres, leur physionomie, j'écoute cette éloquence muette et grandiose de la pierre, je demande aux cathédrales gothiques la pensée qui les a inspirées, et je ne vois rien qui appartienne au génie français. L'accumulation des détails, la confusion des traditions les plus étrangères les unes aux autres, de l'art grec avec l'art du Nord, de l'art romain avec l'art oriental, l'ignorance des proportions, l'absence de mesure, le goût de l'ornementation à côté d'une nudité triste, l'instinct à la place de la science, la fantaisie à la place de la raison, un système logique en apparence, une série d'inconséquences en réalité, la poursuite de l'idée et l'oubli de la forme, une poésie vague que ne comporte point la matière et une exécution défectueuse qui vise surtout à l'effet, enfin, à côté d'une patience laborieuse, une naïveté étrange : partout on reconnaît le génie des races germaniques tel que le montreront

plus tard la philosophie, la littérature, l'art de l'Allemagne, génie qui offre, avec ses défauts, des qualités insignes, mais qui est l'opposé de l'esprit français.

Nous ne sommes point des Germains; les tribus des Francs ont pu nous imposer leur joug et leur nom, mais elles ont été absorbées par les vaincus, ainsi qu'il arrive aux conquérants quand ils sont grossiers et moins nombreux. Nous sommes une race néo-latine, race qui aime le soleil, qui tend vers le midi, qui s'est pressée toujours vers les bords bénis de la Méditerranée, et qui, vingt fois depuis vingt siècles, a franchi les Alpes. Ce n'est point en vain que les colonies grecques se sont fixées sur nos rivages. Cent ans après Jules César, les écoles de la Gaule étaient plus fréquentées que celles de Rome; nos ancêtres siégeaient au sénat; l'éloquence, cette gloire des vieux Romains, s'enseignait à Lyon, et la poésie latine trouvait en Gaule ses derniers interprètes. Nos mœurs sont latines, nos lois sont latines, notre langue est fille de la langue latine; et, quand l'empire romain se fut écroulé, Charlemagne, cette grande figure que les empereurs d'Allemagne appellent en vain leur aïeul, et que la race saxonne combattit avec l'acharnement que donne l'antipathie des races, Charlemagne rêva de restaurer à la fois l'empire, la civilisation et les lettres de Rome. Après tant de siècles, nous sommes demeurés, avec l'Italie, les héritiers des Grecs et des Romains. Nous sommes doués pour les arts, épris de la beauté, nous en possédons la passion disciplinée et le sentiment juste; notre imagination est tempérée par la raison; nous mélangeons la délicatesse, la netteté, le tact, ces qualités attiques que nous n'avons jamais eues à un degré aussi éminent que les

anciens, mais qu'aucun peuple moderne, les Italiens exceptés, n'a au même degré que nous. A peine l'heure de la Renaissance a-t-elle sonné, que nous nous élançons vers les lettres et les arts de l'antiquité comme vers un patrimoine reconquis. Depuis trois cent cinquante ans, nous avons toujours suivi, malgré des défaillances, la voie classique. L'art s'était corrompu dans le courant du dernier siècle : nous sommes remontés de nouveau aux sources antiques, et aux plus pures. Si nos artistes n'égalent point les maîtres du quinzième et du seizième siècle, peut-être l'histoire ne relèguera-t-elle point dans l'oubli leurs généreux efforts pour produire une renaissance de l'art français au dix-neuvième siècle.

C'est pourquoi l'on ne persuadera point aux races néo-latines que l'architecture gothique est l'expression de leur génie, et qu'elle est leur architecture nationale. Ce qu'il y a de national chez nous, c'est l'esprit de clarté, de méthode, de précision, c'est le sentiment du beau, c'est un tempérament aimable entre l'idéal et la pratique, c'est la conciliation parfaite de la forme et de la pensée. Tout ce qui ne répond pas à ce besoin n'a jamais été national et ne le sera jamais. Dans des temps où la tradition était obscurcie, nos pères se sont trompés, et, quoiqu'ils aient élevé de grands monuments, ce n'est point en copiant leurs erreurs que nous créerons de grandes choses à notre tour. On nous assure que les constructions ne sont nobles, les fortifications solides, les maisons commodes, les escaliers doux, les toits bien proportionnés, les fenêtres gaies, les meubles confortables, qu'autant que l'art gothique les a inspirés. Ah ! l'on voit bien que ceux qui nous donnent ces

assurances ne sont pas condamnés à vivre dans une maison bâtie au treizième siècle. Quant aux édifices gigantesques, nous savons ce qu'ils coûtent à restaurer, nous savons surtout s'ils ont été construits dans des conditions si admirables de solidité et de durée. Après six cents ans ils exigent d'immenses réparations, tandis que le Panthéon d'Agrippa est immobile depuis dix-huit siècles, tandis que le Parthénon, si une bombe vénitienne ne l'eût fait sauter en partie, brillerait encore, après vingt-quatre siècles, d'une jeunesse immortelle.

J'arrive au second axiome de l'école romantique : l'architecture gothique est, par excellence, l'*architecture religieuse*. Ce nom fait incliner beaucoup de têtes et paraît commander le silence. Cependant nous ne pouvons pas nous tenir pour satisfaits, uniquement parce que nous aurons été éblouis. J'avoue que je ne vois pas très-bien comment il faut entendre ces mots : *architecture religieuse*. Si l'on me parle de monuments religieux, je comprends aussitôt que ce sont des monuments destinés au culte ; de cérémonies religieuses, que ce sont des cérémonies auxquelles préside la religion ; de polémique religieuse, que ce sont des discussions pour attaquer une croyance ou en défendre une autre. Il y a, en effet, des monuments, des cérémonies, des discussions de toute espèce : des épithètes sont nécessaires pour les qualifier. Existait-il donc, au moyen âge, une architecture particulière pour les églises et une architecture différente pour les forteresses, les palais, les habitations ? Le style gothique était-il exclusivement consacré à la religion, et la maison de Dieu se distinguait-elle de la maison des hommes autrement

que par sa richesse et par sa grandeur? Non, assurément. Le style gothique est la langue d'une époque : tout ce qu'une époque écrit, elle l'exprime dans la même langue ; tout ce qu'elle construit, elle le revêt du même style. La salle d'armes où veillaient les soldats, la prison où les malfaiteurs étaient jetés, la chambre d'une galante châtelaine, l'hôtellerie bruyante, tout était de style gothique. Si les architectes du temps eussent conçu l'idée d'une architecture religieuse, il faut reconnaître qu'ils auraient commis d'étranges profanations.

Le nom d'architecture religieuse doit donc être entendu d'une autre manière. Signifie-t-il, par exemple, qu'aucune architecture n'exprime aussi vivement la piété envers Dieu ou ne parle avec plus d'éloquence au sentiment religieux? La pierre a en effet cette puissance ; certains édifices, en présentant à notre esprit les idées de grandeur, de durée, d'harmonie, le portent naturellement vers l'immensité, vers ce qui est immuable, vers l'ordre universel ; de même que le vaste silence des nuits, l'étendue des mers, la profondeur des cieux, éveillent dans notre âme le sentiment de l'infini et la pensée du Dieu qui remplit l'infini. L'architecture gothique possède-t-elle donc, plus que toute autre, les qualités sublimes qui sont un reflet de la création? Elle qui ignore les proportions idéales, la pureté des détails, et ces lignes d'une perfection que l'on dit parfois divine, prétend-elle seule exprimer Dieu par la force du désordre et sans le secours de la beauté? Ses plans diffèrent-ils tellement du plan des basiliques que le christianisme a construites le lendemain de son triomphe? La basilique de Saint-Paul, hors les

murs de Rome, contient la foule avec plus d'ordre que nos cathédrales, et répand sur elle plus de clarté. Une nef étroite, sillonnée de nervures, qui nous menace comme une carène de vaisseau renversée, émeut par son élévation ; mais ceux-là seuls qui ont visité Sainte-Sophie, qui ont été saisis dès le seuil par sa belle ordonnance, et vu planer dans des flots de lumière la plus hardie et la plus légère des coupoles, ceux-là comprennent quelle est l'architecture qui emporte l'âme vers le ciel par sa science exquise autant que par un trait de génie. On nous dit que nos églises, toutes en pierre, établies sur des supports sans nombre, avec un appareil énorme de matériaux, donnent une conception plus sensible de ce qui est inébranlable. Je veux bien ne pas demander pourquoi, s'il en est ainsi, nous voyons çà et là les cathédrales enveloppées d'échafaudages et réparées de la base au sommet. Mais Saint-Pierre de Rome le cède-t-il à quelque édifice gothique en grandeur? C'est là que je conçois, au milieu d'un ordre majestueux et des effets les plus imposants, ce qu'est un monument bâti pour braver les siècles, immense et digne de l'Éternel. Enfin, réclamez-vous le caractère religieux pour les sanctuaires du moyen âge, parce qu'on y voit sculptés de saints personnages qui s'allongent entre les colonnettes, se raccourcissent sur les frises, se renversent sur les cintres des portes, se prêtent à tous les caprices de l'architecture comme un tissu de lourdes arabesques; et oubliez-vous comment s'y mêlent les légendes puériles, les facéties satiriques, tout un peuple de démons et de monstres grotesques, les réminiscences païennes, et même des tableaux obscènes que les païens n'eussent point osé

sculpter sur leurs temples? Pour moi, j'entre dans les églises byzantines de Venise ou de Palerme, qui resplendissent, depuis le sol jusqu'au faîte, de mosaïques d'un style si grave et si religieux; je m'arrête devant les portes du Baptistère de Florence, et je vois comment les artistes qui aident l'architecte doivent écrire sur un monument l'épopée d'une religion.

Ainsi, ceux qui ont pu comparer les monuments des diverses époques, savent si l'architecture gothique mérite d'être appelée, de préférence aux autres, une architecture religieuse. Mais tout le monde n'a pu les comparer : il y a même des personnes qui resteraient systématiquement insensibles à de telles comparaisons. C'est parmi ces personnes, qui sont assez nombreuses et assez importantes pour former un parti, que certains avocats de l'architecture gothique trouvent leur appui le plus ferme. Ils leur rappellent (elles ne l'avaient point oublié) que ce style a été adopté par les ordres monastiques au temps de leur richesse, par le clergé au temps de sa puissance temporelle, quand les évêques étaient les égaux des seigneurs laïques, et quand les tours élevées sur la façade des églises métropolitaines rivalisaient avec les tours du manoir féodal. Qu'un poëte regrette le passé et ce que nous appelons par une innocente ironie le bon vieux temps, cela est permis; qu'un parti souhaite de nous y ramener, cela n'est point vraisemblable ; mais que ces regrets ou ces vœux fassent recommander des théories dangereuses dans les arts ou dans les lettres, c'est là ce qui doit émouvoir tous ceux qui ont l'honneur de garder les conquêtes de l'esprit moderne. Une levée

de boucliers s'est faite récemment contre la littérature classique, que l'on qualifiait de païenne, et les génies de l'antiquité (au milieu du dix-neuvième siècle ! qui le croirait?) ont eu besoin d'éloquents défenseurs. Parties du même camp, des attaques sont dirigées contre l'art classique ; on le proscrit comme profane, et l'on soutient contre lui l'art du moyen âge. Si c'est dans ce sens que l'architecture est proclamée religieuse, dans ce sens, aussi bien que dans tous les autres, nous protestons contre une conclusion que démentent les faits. Eh quoi ! au moment où ce parti regarde au delà des Alpes avec une attention qui aurait alarmé le grand Bossuet, ne veut-il point voir quels exemples vraiment glorieux lui donne et lui a toujours donnés la papauté ? Ne sait-il pas que, loin de rougir d'avoir consacré au culte les basiliques et les thermes de l'ancienne Rome, la papauté en entretient encore aujourd'hui la magnificence, reconstruit aux frais du monde entier la basilique de Saint-Paul incendiée, et dresse autour de l'autel les colonnes d'albâtre données par un musulman, vice-roi d'Égypte ; qu'elle s'est toujours considérée comme dépositaire de la tradition antique ; qu'elle a protégé les ruines où vit cette tradition, et aidé puissamment à la renaissance des arts en Italie ; que les noms de Léon X et de Jules II sont immortels, parce qu'ils ont pour auréole une pléiade qui commence par Raphaël, Michel-Ange et Bramante ; et qu'enfin tous les papes éclairés ont professé le plus vif amour pour cet art qu'on veut appeler païen, et qu'eux, au contraire, ont cultivé en le préférant à tous les autres, tandis qu'ils ont jugé l'architecture gothique si peu religieuse, qu'ils semblent l'avoir exclue de

la capitale de la chrétienté ? Ce que tous les papes ont cru, les plus nobles génies de l'Église de France l'ont senti, les esprits les plus sceptiques du dix-huitième siècle l'ont déclaré. J'emprunte, sur ce sujet, à M. l'abbé Corblet, de curieuses citations :

« Ouvrez le Dictionnaire de Trévoux au mot *Gothique:* « *Gothique*, figurément, signifie *grossier*... L'architecture *gothique* est celle qui est éloignée des proportions antiques, sans correction de profils, ni de bon goût dans les ornements chimériques. » Fénelon et Bossuet disaient d'un morceau mal écrit : « Barbare comme une église *gothique !* » et tous deux passaient devant nos admirables basiliques avec un sentiment de dédain. Fleury se montre indulgent pour la *grossièreté* des œuvres de Villehardoin et de Joinville, en songeant « qu'elles sont du temps de ces bâtiments *gothiques*, si chargés de petits ornements, et si peu agréables, en effet, qu'aucun architecte ne voudrait les imiter. » Écoutez la Bruyère : « On a dû faire du style ce qu'on a fait de l'architecture ; on a entièrement abandonné l'ordre *gothique*, que la barbarie avait introduit pour les palais et les temples. » « Un bâtiment de l'ordre *gothique*, dit Montesquieu, est une espèce d'énigme pour l'œil qui le voit, et l'âme est embarrassée comme quand on lui présente un poëme obscur. » En parlant des vers fort médiocres de l'empereur d'Allemagne Frédéric II, Voltaire ajoute : « Ces poésies sont fort au-dessus de tous ces décombres des bâtiments du moyen âge, qu'une curiosité *grossière* et sans goût recherche avec avidité. » Ailleurs il est plus irrévérencieux encore. Rousseau enfin ne se montre pas moins dur : « Les portails de nos églises, s'écrie-t-il, ne subsis-

tent que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire[1]. »

Non, l'architecture gothique n'est point l'architecture religieuse, pas plus qu'elle n'est notre architecture nationale. Il n'est point indifférent de montrer la portée exacte de ces grands mots : car ils pourraient avoir une influence fâcheuse sur l'esprit des jeunes générations qui se consacrent aux arts, et sur l'enseignement de l'architecture, déjà trop compromis. Supposez en effet que des architectes, jaloux de propager de telles doctrines, ouvrent des ateliers. En entrant, on jurera de n'avoir pour Rome que des haines vigoureuses et de ne jamais entrer à la villa Médicis. Il ne sera question de l'art grec que pour montrer ce qu'il a de froid et de timide ; de l'art romain que pour le condamner à dresser des aqueducs très-pittoresques dans un paysage. Les modèles, les sujets d'admiration, commenceront au douzième siècle et finiront avec le quatorzième. Ce programme ne déplaira pas à tous les artistes, d'abord parce qu'il paraît piquant et abolit les règles, ensuite parce que les études sont singulièrement simplifiées et que la jeunesse n'est pas toujours ennemie de ces sortes de simplifications. Il y aura peut-être de fervents disciples prêts à aimer le laid avec autant de diligence que d'autres aiment le beau : le cœur humain a de ces aveuglements. Ne voyons-nous pas quelquefois les personnes les plus disgraciées de la nature inspirer les passions les plus violentes ? L'école est donc constituée. Qu'enseignera le maître ? Quels seront ses premiers principes ? Sera-ce,

[1] *Bulletin de la Société académique de Laon*, t. XIX.

par exemple, qu'il faut construire des murs tels qu'il ne puissent rester debout sans contre-forts, de même qu'un corps débile ne saurait se maintenir sans béquilles? Ou bien qu'il faut déguiser sous des ornements légers des constructions massives et concilier l'apparence de l'audace avec la plus prudente précaution? Conseillera-t-il de protéger une partie du monument par un toit aigu et de multiplier dans les autres parties les rampes découvertes, les plates-formes, les tours, les saillies et les sculptures que la pluie, la neige et les intempéries de nos climats doivent promptement ronger? Dira-t-il que les proportions créées par les inventeurs des ordres grecs sont des entraves aussi puériles que les unités tragiques d'Aristote, que la colonne n'est plus un être constitué pour grandir ou diminuer avec le monument qu'elle supporte, mais qu'il faut de grêles colonnettes que l'on feindra de réunir en faisceau et qui pourront indifféremment s'élever jusqu'au ciel ou descendre au niveau d'un bénitier? Enseignera-t-il le moyen de défigurer les chapiteaux, afin qu'il devienne impossible de reconnaître soit le galbe du chapiteau dorique, équarri comme à la hache, soit le feuillage du chapiteau corinthien, remplacé par quelques chétives découpures? Connaît-il des procédés pour obtenir des frises et des corniches sans style, sans nom, et dont les moulures paraissent le caprice d'un artisan? Osera-t-il, en un mot, ériger en modèles toutes les erreurs d'une architecture qui ne créait ses types qu'en altérant l'architecture grecque ou romaine, en détruisant la beauté conquise par l'antiquité, destruction qui n'eut rien de systématique, mais fut l'œuvre lente de l'ignorance? Du reste, l'art

byzantin l'avait commencée. C'est l'histoire d'un portrait dont les copies se transmettent de proche en proche, toujours plus mauvaises et servant d'échantillon à de plus mauvaises encore. Enfin, ce qu'il y a de caractéristique dans l'architecture gothique, c'est une originalité naïve, un naturel plein d'inexpérience mais aussi plein d'imprévu, une patience avisée qui cherche sans cesse à remédier à ses maladresses et remplace la science par les expédients. Les expédients, jet subit d'un esprit dans la détresse, sont une des études les plus curieuses, je ne dis pas les plus instructives, dans l'art gothique : ils me rappellent ces matelots dont le vaisseau se disjoint par vétusté et qui emploient une industrie merveilleuse à boucher les voies d'eau à mesure qu'elles se déclarent. Direz-vous à vos élèves : « Soyez fertiles en expédients ? » L'art gothique n'a de charme que par ses inconséquences pleines de bonhomie et ses témérités héroïques à la façon des gens qui n'ont pas conscience du danger : si l'on essaye de réduire en formule ce qui n'a été qu'instinct, si l'on substitue la logique à l'inspiration, tout le charme disparaît. Les preuves sont sous nos yeux. On a élevé des monuments gothiques à Paris dans ces dernières années : on en a élevé en Allemagne et en Angleterre. Ces monuments sont plus compassés, plus froids, ils ont plus de roideur que les imitations bâties par les classiques, qui furent jadis si amèrement critiquées.

C'est pourquoi les interprètes de l'architecture gothique s'efforcent en vain de dégager de cette confusion des principes justes, des proportions parfaites, des formes pures, en un mot, ce qui constitue l'enseignement de l'art ; car ils comprennent que l'enseigne-

ment est un devoir et non pas une affaire de parti. Ce ne sont pas des partisans qu'ils veulent préparer, ce sont des architectes, et dans les arts aussi bien que dans les lettres, il n'y a point de grandeur, il n'y a point d'avenir pour les jeunes esprits en dehors de ce qui est vrai, de ce qui est simple, et surtout de ce qui est beau. « On doit le respect à la jeunesse, » a dit un homme de bien. Ce ne serait pas la respecter que de la convier aux excès de la fantaisie avant de développer chez elle la raison. Aussi, voit-on quelquefois des retours remarquables, qui sont un éclatant hommage rendu aux doctrines. Est-il besoin de rappeler qu'après 1830, des architectes, professeurs distingués, se déclarèrent pour l'architecture du moyen âge ? Formés dans nos écoles, ils tournaient contre elle la force dont elles les avaient armés. Qu'est-il advenu ? Tel atelier s'est fermé un jour ; et son chef est un de ceux qui honorent actuellement l'art classique, et par ses travaux qui s'inspirent aux sources irréprochables, et par son nom qui compte comme une double conquête. Tel atelier, au contraire, s'est perpétué et vient de passer en d'autres mains : mais en quelles mains ? Après vingt années un maître éminent qui comptait nécessairement, parmi plusieurs centaines d'élèves, des hommes d'un vrai mérite, n'a trouvé aucun disciple qui pût continuer son œuvre, et c'est à l'Académie de Rome, parmi les architectes qui revenaient d'Italie avec un attachement inflexible aux principes, qu'il a choisi son successeur. Noble avertissement pour les témérités futures. Cherchez de même dans les lettres ce que sont devenus maints champions de l'école romantique, dans la politique ou les finances, maints

adeptes de Saint-Simon, et vous songerez à ces promeneurs qui ne quittent les chemins frayés que pour mieux goûter la douceur d'y revenir.

Les erreurs peuvent être funestes, elles ne sauraient être fécondes : que l'art gothique ne se flatte donc point de se transformer jamais en enseignement salutaire. Qui dit enseignement de l'art, dit principes fondés sur le beau et sur le vrai. C'est pourquoi je ne m'étonne point que les défenseurs les plus érudits de l'architecture du moyen âge n'aient pu réussir à raconter son histoire. Pourquoi ? Parce que l'histoire de l'art est déjà elle-même un enseignement : c'est le développement, lent, logique, méthodique, d'un ensemble de principes qui se tiennent étroitement, se confirment les uns par les autres, se succèdent ou se combinent et ne sont que les faces diverses d'une beauté qui naît, grandit, se fait parfaite, puis décroît et dépérit pour renaître encore. Au contraire, en présence d'une époque où les éléments de l'architecture sont défigurés et ses règles confondues, le fil échappe à ceux qu'entraîne l'enthousiasme : ils reculent effrayés, ainsi qu'ils l'avouent loyalement dans leurs préfaces, et adoptent, au lieu de la forme historique, la forme du Dictionnaire, qui est tout simplement le hasard par ordre alphabétique.

Pour décrire une maladie, on ne s'adresse point au malade, mais au médecin. Pour juger un faux système, on consulte, non pas ceux qui le goûtent, mais ceux qui possèdent la vérité. L'histoire de l'architecture gothique ne sera racontée avec suite et placée dans sa lumière juste que par ceux qui ont comparé entre elles les diverses époques de l'art, et qui doivent à cette

comparaison un jugement assez impartial pour sentir les mérites d'une architecture qu'ils blâment, le charme de monuments auxquels ils refusent la beauté, l'intérêt de ces œuvres puissantes à la fois et incomplètes, qui reflètent leur époque avec une fidélité si curieuse. Il faudrait rattacher l'art gothique au passé, et non pas à l'avenir ; y voir les efforts désespérés d'une décadence qui jette son plus vif éclat, et non pas une aurore nouvelle ; montrer dans l'art de l'Orient, de Rome, de la Grèce, les types qui furent dénaturés peu à peu par les siècles et qui guidaient encore, à travers l'obscurité du moyen âge, des artistes qui n'en comprenaient plus le sens. Il est intéressant de parcourir ces temps d'égarement, mais d'ardeur assez violente pour fondre ensemble tous les débris des civilisations qui les avaient précédés. Ce sont ces débris que l'on peut toucher au doigt par l'analyse, lorsque l'art chrétien de Rome et celui de Byzance nous ont appris leurs secrets, et lorsqu'il ne nous reste plus qu'à déterminer la part que le génie germanique et la naïveté d'une société encore grossière réclament dans l'art du moyen âge. Nous voyons quels sont les prétendus principes sur lesquels cet art repose. Je suis persuadé que le flambeau de la tradition ne refuse point d'éclairer ceux qui le tiennent d'une main respectueuse et ferme, que seul il dissipe les ténèbres de l'histoire, tandis que les systèmes, les points de vue exclusifs, la passion, nous aveuglent infailliblement. L'art que j'appelle européen commence avec la Grèce et vit encore avec nous. Ennemie acharnée de l'Asie, de ce berceau où l'humanité s'endormait au milieu d'aspirations impuissantes et de grandioses chimères, la Grèce a manifesté la première le

génie des nations occidentales, et elle est justement nommée la mère des civilisations modernes. Dans les arts, dans les lettres, dans les sciences, elle a donné presque tous les exemples. Les sociétés qui se sont succédé sur la scène du monde ont marché sur ses traces : puissantes, elles ont développé ses principes, faibles, elles ont vécu de ses débris, mais les cercles qu'elles ont parcourus, en devenant de plus en plus vastes, sont demeurés toujours concentriques.

Le beau n'est d'aucun temps ni d'aucun pays : toutefois les époques et les peuples se sont éloignés ou rapprochés inégalement de la perfection. Il faut donc suivre le développement de l'art à travers les âges, si l'on veut constituer un enseignement de l'architecture. Il faut surtout que les races néo-latines professent pour les traditions classiques un culte de famille, elles qui ont hérité de Rome et de la Grèce. Là sont les chefs-d'œuvre, là sont les modèles. De même que les eaux d'un fleuve sont moins abondantes mais plus pures à leur source, de même c'est au lendemain de sa naissance que l'art européen se révèle avec ses lois les plus simples et les plus sublimes.

LE GOUT PUBLIC ET LA SCULPTURE

Pourquoi les anciens ont-ils poussé la sculpture à une perfection que les modernes n'ont jamais atteinte. Pourquoi créaient-ils des chefs-d'œuvre que nous désespérons d'égaler? Pourquoi la sculpture s'est-elle amoindrie dans nos mains, tandis que la peinture et la musique se sont, dans les temps modernes, développées avec éclat?

Il est des causes connues de tout le monde. Les Grecs avaient le culte de la forme et divinisaient la beauté pour avoir le droit de l'adorer; les modernes sont plus sensibles à la beauté morale, et allient volontiers à une haute intelligence un corps mal fait. Les artistes grecs vivaient au milieu d'une jeunesse souvent nue; dans les jeux publics, dans les gymnases, ils choisissaient leurs modèles par la pensée et se nourrissaient de silencieuses contemplations : les artistes modernes font poser à prix d'argent quelques corps gâtés par la misère ou par le vice. En outre, la

race grecque offrait des types d'une perfection que nous cherchons en vain chez nous, fils des Barbares et des brumes du Nord. La religion païenne donnait aussi au sculpteur une puissance plus grande, car le marbre qui sortait de son atelier était adoré dans un temple, ses créations étaient des dieux; tandis que les œuvres de nos statuaires vont décorer les jardins ou les places publiques, et se ronger à la pluie devant des passants affairés. Mais, à côté de ces causes qui dépendent du climat, des institutions, du génie différent des peuples, il en est une beaucoup plus grave à mes yeux : c'est que les modernes goûtent peu la sculpture, je dirai plus, c'est qu'ils ne l'aiment point.

Cette assertion excitera la surprise. Nous sommes, dira-t-on, à une époque de dilettantisme qui se porte avec une égale passion vers tous les produits de l'art. Pourquoi la sculpture serait-elle seule exceptée? Refuse-t-on aux sculpteurs les encouragements et la gloire? Leurs œuvres ne sont-elles pas appelées chaque jour à orner les monuments ou les villes? Si elles ont du mérite, les journaux en parlent, et le public répète les éloges des journaux. Si elles sont tout à fait propres à charmer, on en fait des réductions, et on les place sur des pendules. Rien n'est, hélas! plus vrai; mais, malgré ces honneurs et ces récompenses, je persiste à dire que nous n'aimons point la sculpture. Assurément les convenances extérieures sont gardées; la sculpture a sa place au soleil, de même qu'un enfant déshérité de l'affection paternelle est traité comme ses frères et assis à la même table; mais le regard du père glisse avec froideur sur lui.

Je faisais jadis ces réflexions dans le palais de l'Exposition, et j'admirais combien la commission administrative avait touché juste en entourant la sculpture de tous les piéges qui pouvaient attirer le public et le retenir. Des pelouses verdoyantes reposaient les yeux troublés par plusieurs milliers de tableaux; un petit cours d'eau promettait un air plus frais; des corbeilles de fleurs magnifiques, des cygnes noirs, avec l'adresse des marchands, adoucissaient les regrets de ceux qui avaient quitté la campagne; les esprits plus positifs trouvaient des siéges commodes, un sable doux aux pieds, des buffets abondamment fournis, où se dissipaient les langueurs d'estomac que cause, à ce qu'il paraît, un trop vif sentiment de l'art. En effet, la foule venait; on s'asseyait, on buvait, on mangeait, on causait; on regardait la voûte de cristal; on écrivait sur son carnet l'adresse des horticulteurs ou des marchands de cygnes noirs. Les statues, disposées avec goût sur les gazons, au tournant des allées, au milieu des corbeilles, ajoutaient à l'agrément du lieu; car, loin de commander l'attention, elles s'effaçaient discrètement et servaient de perspective comme dans un jardin. De temps en temps on les regardait; on s'arrêtait même avec complaisance devant une bête féroce, un chien guettant une perdrix, et surtout devant les femmes nues, si le marbre, transparent et poli, offrait des contours bien voluptueux. Quant aux œuvres plus sérieuses, qui visaient au grand, figures de héros, d'athlètes, de faunes, on les évitait. Les plus consciencieux les considéraient avec étonnement et s'éloignaient en hochant la tête. « Pourquoi traiter tous ces sujets surannés? » J'excepte de

la foule les artistes, les vrais connaisseurs, quelques natures d'élite auxquelles mon récit ne saurait s'appliquer. Mais ceux-là mêmes, s'ils se sont retournés et se sont donné les spectateurs en spectacle, ont dû remarquer aussi comment, en France, on aime la sculpture.

Bien plus, dans les articles sur l'Exposition que publient les journaux, quelle part obtient la sculpture? Après avoir écrit vingt feuilletons sur la peinture, après avoir épuisé toute la liste des peintres et décrit la mouche sur une toile d'araignée, les critiques, de guerre las, arrivent aux sculpteurs. La plupart en parlent peu, vite et mal, le plus spirituellement du monde, il est vrai. Leurs éloges, d'une partialité ou d'une banalité blessante, ressemblent à l'eau bénite que des mains étrangères secouent à la hâte sur les tombes. On sent, à chaque ligne, que la sculpture les ennuie, qu'ils en traitent par convenance, qu'ils fardent leur froideur de termes techniques dérobés aux ateliers, et qu'ils n'ont point d'entrailles pour leur sujet. J'ai lu avec un profond regret le jugement que portait, sur les sculptures exposées en 1857, un critique éminent que la mort a enlevé depuis à une Revue célèbre et à son pays. Gustave Planche était un homme érudit, convaincu, dont le suffrage avait d'autant plus de poids qu'il était plus difficile à conquérir. Après avoir déclaré qu'il n'examinerait dans son article que les œuvres les plus distinguées, ce critique en citait de très-louables; il en citait aussi qui ne l'étaient point. Mais ma surprise a été excitée au plus haut point quand j'ai vu qu'il ne nommait pas des artistes d'un mérite incontestable, des statues où le caractère

du grand art était empreint, et qu'il n'avait même pas remarqué, peut-être parce qu'elle était en plâtre, une œuvre capitale qui annonçait un maître, le *Faune* de M. Perraud. C'est que la critique suit l'opinion publique bien plus qu'elle ne la conduit; or l'opinion encourage la sculpture qui l'amuse; elle est de glace pour les beautés sérieuses, et préfère le succès d'un jour aux plus solides promesses de l'avenir.

Lorsqu'on prétend goûter et encourager un art, il est juste, pour déterminer l'efficacité des encouragements, de consulter les parties intéressées, c'est-à-dire les artistes. Interrogez tous les sculpteurs, ils vous répondront que dans ce pays, qui est cependant à la tête de l'Europe par la culture intellectuelle, on n'aime point la grande sculpture. Ils en sont tellement convaincus que j'en ai vu plusieurs perdre courage et achever d'une main négligente des figures destinées à décorer nos monuments. « Pourquoi le labeur, » me disaient-ils, « pourquoi les lenteurs d'une exécution soigneuse? On ne nous regardera même pas. » Ainsi les écoles déclinent, les traditions se perdent, et les artistes, pour se mettre à la portée du public, se réduisent, se font coquets, cherchent à plaire derrière les vitres d'un marchand ou sur l'étagère d'un amateur.

J'avoue que la sculpture n'a point les mêmes séductions que la peinture; les jouissances qu'elle présente sont d'un accès plus difficile. Les magistrats de Sparte avaient exclu les peintres de leur austère république : ils appelaient la couleur, par un tour énergique, *la flatteuse des sens*. Au contraire, ils avaient admis la sculpture, qui fait abstraction de la

couleur et représente, non point des chairs palpitantes et fleuries, mais une surface morte, dure, qui reçoit du ciseau une vie toute idéale. Plus un art est abstrait, plus il demande d'efforts pour être compris. De même que la ressemblance d'un buste nous persuade moins rapidement que la ressemblance d'un portrait, de même la beauté d'une statue nous charme plus lentement que la beauté d'un tableau. Il faut s'arrêter avec recueillement devant une belle statue, laisser agir l'intelligence qui dégage nos yeux de leur routine et les façonne à des perceptions moins complexes; il faut se laisser pénétrer peu à peu par le rayonnement doux et voilé du marbre que l'on contemple : c'est un blanc fantôme qui s'approche, qui grandit, qui s'anime, qui nous parle, qui nous transporte avec lui dans un monde supérieur. Car l'enveloppe mortelle tombée, les formes apparaissent dans toute leur pureté, sans le fard de la couleur; commandant aux sens de se taire, elles n'ont d'éloquence que pour les clartés sereines de la raison, et leur donnent la joie de comparer les types créés par le génie de l'homme aux types du divin Créateur.

Quoique beaucoup de natures soient aptes à sentir le beau, il en est peu qui aient la patience de le concevoir de la sorte ou le temps de se recueillir. Dans les Expositions, dans les Musées, au milieu de mille objets qui sollicitent l'attention, de mille distractions qui la troublent, on veut être satisfait sans effort et frappé en courant. Si la sculpture ne tend point un appât, si elle ne se fait point provocante ou bizarre, on passe, on laisse à ceux que l'on appelle avec un feint respect *des connaisseurs* les jouissances profondes

du grand art; on court aux plaisirs faciles. « Ne nous montrez plus Hercule aux muscles puissants, Orphée aux formes douces et élégantes, Cornélie et Agrippine sous leurs nobles draperies, les Muses diverses de la tragédie et de la comédie, le Faune que Bacchus enfant lutine; nous sommes las des Grecs et des Romains. Des généraux en uniforme, des hommes d'État en frac ou enveloppés dans leur manteau, nous n'en voulons pas davantage, et nous repoussons la trivialité des vêtements modernes. »

Ainsi, tout est jugé d'un coup d'œil : les figures nues ennuient parce qu'elles rappellent l'antiquité, et les figures modernes sont condamnées parce qu'elles ne sont pas assez nues. Admirable logique, tout à fait propre à encourager les sculpteurs! Mais que ces passants dédaigneux aperçoivent une Bacchante au geste lascif ou une Cléopâtre copiée sur quelque Laïs du dix-neuvième siècle, ils s'empressent, tournent avec complaisance, sourient d'un air entendu et oublient de dire que le sujet est trop vieux et la statue trop peu vêtue. Plus loin ils s'attendriront si un enfant porte un nid, si une jeune fille effeuille une fleur avec expression ou regarde le ciel avec de grands yeux pleins de larmes. Comme ces pauvres petits oiseaux sont touchants! comme cette fleur est pleine d'intentions charmantes! comme les larmes sont bien sculptées! Plus loin encore il y a foule autour d'un sauvage couvert de son horrible attirail : on remarque ses cheveux relevés en chignon; un esprit judicieux fait observer à son voisin que l'artiste aurait dû marquer par un léger ponctué le tatouage du Huron; le voisin approuve hautement et conseille d'aller voir, parmi les bustes, des Mexicains

en marbre rouge, des Chinois en marbre jaune et des Nègres en marbre noir, manière aussi neuve qu'ingénieuse d'étudier l'ethnologie.

Nous voulons être amusés à tout prix, et sommes plus sensibles encore aux œuvres étranges ou extravagantes qu'à la beauté. Le goût public demande aux arts ce qu'il demande à la littérature, du drame et du roman : la sculpture doit se plier, comme tout le reste, à ses exigences. Il faut qu'elle traite des sujets contraires à ses lois essentielles, qu'elle fasse exprimer au bronze ou au marbre des sentiments que ni le marbre ni le bronze ne peuvent exprimer, qu'elle devienne dramatique, qu'elle imite la peinture de genre, qu'elle rivalise même avec la caricature; alors seulement elle réveillera les regards blasés.

L'opinion a son flux et son reflux; elle semble obéir à une loi fatale en se jetant tour à tour dans les extrémités contraires. Au commencement de ce siècle, la sculpture était tenue en grand honneur : elle était réputée la maîtresse des autres arts, et la peinture lui était subordonnée. Tel est le principal caractère de l'école de David; c'est pourquoi les œuvres contemporaines du premier Empire ont quelque chose de sculptural, d'immobile, qui les expose à notre disgrâce, mais qui leur maintiendra toujours un mérite solide. Aujourd'hui, la peinture règne en souveraine; elle est aimée, payée, exaltée, et les sculpteurs doivent suivre ses traces s'ils veulent être goûtés. Il faut qu'ils aient l'action, l'expression, la couleur, le piquant, l'imprévu; en un mot, il faut qu'ils renoncent aux principes raisonnables de leur art pour se faire peintres, malgré les conditions de la matière, et risquer de funestes

tours de force. Certes, les diverses branches de l'art ont leurs limites naturelles qu'elles ne doivent point franchir; mais, si l'excès est inévitable, je préfère donner le pas à la sculpture, qui enseignera toujours aux autres arts la science des lignes, des contours et tout ce qui constitue le style. Aujourd'hui, au contraire, si elle s'enchaînait à la peinture, elle décroîtrait comme elle; elle s'attacherait aux petites choses, reflèterait le côté trivial de la vie ou une poésie fausse, prendrait ses modèles dans la rue ou dans un ordre de conventions efféminées. De même que nous avons une peinture de genre et que le *genre* envahit tout, de même nous avons une sculpture de genre, carrière facile et qui détourne du véritable art.

Depuis quelque temps, une mode s'est répandue qui *vulgarise* (c'est le mot qu'on emploie, mot qui m'effraye, car le beau n'est point fait pour le vulgaire), qui vulgarise les chefs-d'œuvre antiques. On admire les réductions en bronze, faites par des machines et retouchées par la lime d'un ouvrier pressé ou ignorant. La Vénus de Milo, la Diane de Gabies remplissent les magasins et décorent des meubles qui dispensent d'aller admirer les originaux dans notre Musée. Qu'importe un contour altéré par l'ouvrier, un muscle supprimé, une cavité ajoutée? La surface est flatteuse, la patine brillante, la silhouette décorative, et l'on achète par milliers ces réductions. Ainsi l'on s'accoutume à tout voir en petit; les artistes eux-mêmes, qui rencontrent partout ces figurines, en subissent l'influence. La sculpture n'est plus appréciée qu'autant qu'elle s'accommode à nos appartements, supportant nos candélabres et surmontant nos horloges. Par là s'émousse

l'impression saisissante des belles œuvres ; elle se perd par la satiété journalière, et l'on finit par demander aux artistes de travailler à la façon des entrepreneurs de réduction, d'abaisser leur génie jusqu'à nos vues mesquines, et d'ajuster leurs productions à nos besoins plus humbles encore.

J'irai plus loin, et je demanderai une entière liberté pour ma censure. Mes paroles ne sont point dictées par l'importunité d'un moraliste (je ne prétends nullement à ce titre), mais par un amour sincère de l'art. Je disais tout à l'heure que la sculpture était chaste, que ses nudités, sublimes ou exquises, passaient pardessus les sens pour ravir les facultés les plus élevées de l'esprit. La Vénus de Milo, l'Amazone blessée, l'Apollon du Belvédère, l'Achille du Louvre, le Thésée de Phidias, la Nuit de Michel-Ange sont chastes, parce que leur grandeur héroïque dépasse la mesure humaine. La Vénus de Médicis, la Vénus accroupie, l'Apollon Sauroctone, le Faune du Capitole sont chastes, parce qu'ils sont enveloppés d'une grâce noble et comme divine, que nos chétives réalités ne sauraient atteindre. Le Laocoon, le groupe d'Ajax et de Patrocle, les Fils de Niobé, le Captif de Michel-Ange, le Christ sur la croix sont chastes, parce que leur mouvement pathétique emporte la pensée du spectateur : la violence de la situation couvre la nudité des formes. Figurez-vous, en effet, la scène que décrit si bien Euripide—Polyxène se mettant à demi-nue devant les Grecs assemblés. Elle doit être immolée sur le tombeau d'Achille : déjà Pyrrhus tient son glaive. Polyxène prend ses voiles sur l'épaule, les déchire d'un geste, et, montrant son sein, beau comme celui d'une statue, elle dit au jeune guerrier :

« Frappe ! » Entre la poitrine de cette vierge et les regards de toute une armée, il y a un voile aussi saint que celui de la pudeur, c'est celui de la pitié.

Mais la sculpture n'a pas besoin de purifications aussi terribles pour être chaste. Quelque simple que soit le sujet qu'elle choisit, quelque type qu'il lui plaise de représenter nu, elle peut, elle doit le traiter chastement : tout dépend de l'exécution. Un homme délicat peut tout dire, et sa parole saura exprimer les idées les plus scabreuses, sans manquer au respect ni des autres ni de soi. Ainsi le sculpteur délicat peut tout rendre ; il touchera aux charmes les plus sensibles sans offenser les regards. Si des aspirations élevées ont présidé à la conception de son œuvre, s'il voit la nature d'une manière large et ne la copie que pour l'ennoblir, s'il ne promène point sur l'épiderme du marbre les molles caresses de son ciseau, mais s'il en fait jaillir un type vivant, plein de grandeur, paré d'une grâce immortelle, soyez persuadé qu'il ne blessera jamais cette convenance, que l'on regarde comme le triomphe de la civilisation humaine, et qui s'appelle la pudeur. Sans cette touche idéale, il est impossible d'exposer l'image d'une beauté nue et de ne point parler aux sens : telle est la loi de la nature, et le public ne l'a que trop bien appris à certains artistes. Ils ont vu que rien n'était plus propre à le tirer de son indifférence et à charmer son attention : ils ont cherché leur succès dans la volupté, succès d'autant plus facile que les réflexions sensuelles désarment le spectateur et lui font monter au cerveau je ne sais quelle vapeur grossière, qui trouble son regard et corrompt son jugement.

Nous sommes accoutumés à trouver à chaque expo-

sition des statues de cette sorte. Chacun sait comment on les entoure et comment on les fête. Les plus fiers passent par dignité, les intelligents par dégoût, les femmes par convenance; mais chacun a vu, avant de passer, et a emporté l'amorce. Ensuite, quand les journaux, écho de la foule, portent aux nues le nom de l'auteur, son nom et son œuvre sont connus de ceux-là mêmes qui le condamnent : tel était bien son calcul. Pour moi, qui suis, comme les médecins, obligé de voir toutes les maladies d'un œil endurci, je ne nie point le mérite de quelques-unes de ces statues. Dans tous les temps l'école de la volupté a pu compter des productions où le talent est incontestable, quoiqu'il garde un caractère terrestre, matériel, trivial, sous un vernis d'élégance et de coquetterie. L'antiquité nous a laissé des modèles de ce genre, qui n'appartiennent point, je m'empresse de le dire, aux beaux siècles de l'art : les beaux siècles respectaient la dignité de la forme humaine et le caractère religieux de la sculpture. Plus tard, le besoin de plaire par la nouveauté fit rechercher le suffrage des sens. Les auteurs citent de ridicules passions conçues pour des statues ; la moins croyable est celle d'un jeune Athénien qui se tua parce que le sénat refusait de lui vendre une statue dont il était amoureux. Les modernes n'ont point voulu être en reste. Aux voyageurs qui visitent Saint-Pierre de Rome on montre une statue dont la poitrine est couverte par une draperie ajoutée récemment. Dans le principe, cette poitrine était nue et assez belle pour inspirer de l'amour à je ne sais quel fou. On assure que ces contes sont une manière d'éloge plus vif, d'éloge en action, propre à exalter l'art. Je crois que des récits pareils ne

sont ni à l'honneur de l'art, ni à l'honneur de ceux qui l'admirent de la sorte. Quel est le peintre grec qui avait exposé une cavale si bien peinte que les chevaux s'arrêtaient en hennissant devant son tableau ? Accepterez-vous que l'homme conçoive l'impression de l'art à la façon de la bête, et que la sculpture demande son succès aux hennissements de nos sens?

Il est vrai qu'en France plus d'un artiste a cédé à cette tentation. Sans remonter jusqu'au dix-huitième siècle, où la licence était de mode, nous trouvons des contemporains qui ont cédé au goût public et l'ont altéré à leur tour. Pradier, pour qui la postérité a commencé, est le représentant le plus aimable de l'École de la volupté. Il avait étudié les antiques pour en surprendre le charme extérieur et le côté sensuel; il ne s'était nourri ni de la moelle puissante ni des inspirations sereines du génie grec. Le type qui sort de son ciseau est doux, flatteur, voluptueux, mais sans élévation : l'attrait y est provocant, la beauté lascive. Ce n'est point le principe de la Vénus pudique ou des trois Grâces fraternellement enlacées, c'est le principe de la Bacchante. Un jet heureux, une désinvolture poétique, une exécution très-habile ne peuvent faire longtemps illusion : sous les formes les plus élégantes se cache l'appât vulgaire. Telle est l'origine de la popularité de Pradier, popularité sérieuse aux yeux des bons juges, mais d'un exemple fâcheux. Il partait pour Athènes afin de contempler les vierges des Panathénées : il s'arrêtait à Corinthe pour copier les prêtresses de Vénus. Voyez, en effet, où vous conduit l'École de la volupté ! On a osé jadis exposer devant vous une femme nue et couchée : à son bras était

attaché un aspic, fort innocent prétexte de la situation. Cette femme était pâmée : ses convulsions n'étaient celles ni de l'agonie ni de la douleur. La réalité de cette représentation était tellement palpable que l'on a pu accuser le sculpteur d'avoir moulé la nature vivante; on a même nommé la femme qui avait été mise en moule. Qu'a fait le public, provoqué d'une manière aussi offensante? S'est-il indigné? a-t-il reculé avec mécontentement ou avec dégoût? — Le public est accouru à flots pressés. L'exposition avait lieu dans les salles basses du Louvre, et le jury avait prudemment fait placer la statue (plus prudent s'il l'eût exclue) dans un coin très-sombre. On a bien su l'y trouver et prendre ses aises pour l'examiner dans tous les sens? Que dis-je? elle a fait la réputation du sculpteur.

On répondra qu'il faut accuser les artistes et non le public. Si l'appât est tendu, accusez ceux qui le tendent, mais non ceux qui y mordent. — Quoi donc? nous en prenons-nous aux marchands de notre luxe, aux traiteurs de notre gourmandise? L'appât n'est point la cause, il est l'effet; on le présente parce qu'on sait que nous l'aimons. Que le public repousse ces provocations, qu'il passe avec dédain, elles ne se renouvelleront plus. Plaire est une loi suprême pour l'art; c'est pour plaire que certains artistes flattent les goûts ou même les travers de ceux qui dispensent l'or et la renommée. Jadis les rois et quelques seigneurs intelligents étaient seuls capables de rémunérer le talent. Aujourd'hui, la foule est éclairée, tout le monde s'intéresse à l'art, tout le monde prétend du moins s'y intéresser, et c'est au nom de tous que l'État répartit

les encouragements. Le public est donc responsable quand il souffre que le talent s'abaisse, quand surtout il l'y pousse par ses applaudissements.

Je ne crains point qu'on se méprenne sur mes paroles, après ce que j'ai dit tout à l'heure sur la chasteté des chefs-d'œuvre. Loin de condamner les figures qui sont nues, je trouve le plaisir de contempler de belles formes aussi permis que celui de savourer un fruit ou de respirer le doux parfum des fleurs. Mais distinguons bien les trivialités qui rivalisent avec le modèle et les nudités purifiées par l'idéal. C'est la Vénus populaire que je proscris, pour ne recommander que la Vénus céleste. Or, de nos jours, on élève trop d'autels à la Vénus populaire : voilà pourquoi le goût public s'est corrompu ; voilà pourquoi la grande sculpture lui est importune, ou, ce qui est plus triste encore, indifférente. La raison se tait quand les esprits, gagnés par une langueur maladive, veulent être stimulés par la bizarrerie ou par les sens. Ouvrez Corneille ou Bossuet après avoir dévoré un roman amoureux du jour; votre âme est énervée, elle s'affaisse avec ennui devant les plus sublimes beautés. Il en est de même de la sculpture. Au contraire, les fureurs de Phèdre, les plaintes du Cid, les tendresses de Bérénice retrempent le lecteur et le renvoient récréé aux études les plus sérieuses : ce sont les nudités chastes de la littérature.

Nous sommes dans un siècle qui tend au matérialisme pratique par le développement des sciences exactes et de l'industrie. Presque toutes nos découvertes perfectionnent les jouissances du corps ou les complications de la vie; mais l'intelligence pure sent

ses ailes souvent froissées. Soutenons le spiritualisme sur tous les points : soutenons-le surtout dans l'art, car c'est là que le matérialisme se fait le plus séduisant, prétendant avec quelque apparence ne procéder que de la forme. Plus la sculpture est enchaînée étroitement à la matière, plus il faut qu'un souffle généreux l'élève au-dessus des modèles terrestres. Le siècle de Périclès nous apprend de quel charme céleste, bien supérieur à nos grâces de boudoir, le marbre peut se revêtir, par la simplicité, par la grandeur, par le silence des sens. Tout y est calme, noble, empreint d'un caractère religieux que la sculpture chrétienne elle-même n'a point atteint : il est vrai que le christianisme a toujours gardé contre la sculpture quelque chose de l'esprit des Iconoclastes. L'art du siècle de Périclès me paraît religieux, non parce qu'il fabrique des Dieux, mais parce qu'il respecte la forme comme une œuvre divine, parce que ses marbres sont un acte d'adoration adressé au Créateur de la suprême beauté.

La France, elle aussi, a des traditions illustres à maintenir. L'école qui a produit Jean Goujon, Germain Pilon, Coustou et même le grand Puget, a pu s'obscurcir parfois : elle ne s'est jamais éteinte. Nous montrons avec orgueil une succession continue d'artistes qui, avec un mérite inégal et en modifiant leur style selon les âges, ont toujours conservé les qualités de l'esprit français, la clarté, l'exécution précise et nerveuse, l'élégance innée, un tempérament juste de la réalité et de l'idéal. Maintenant encore, grâce à une renaissance qui date de la fin du dernier siècle et qui puise sans cesse aux sources antiques, nous comptons un grand nombre de sculpteurs. Les maîtres

meurent, d'autres maîtres les remplacent, et des élèves surgissent qui promettent de les dépasser. Que le public sache donc respecter la dignité de notre école et aider à sa gloire! Seul, le grand art possède l'inspiration, la fécondité, la puissance; seul, il contient le secret de l'avenir; et le grand art ne peut exister sans l'attention qui lui donne conscience de sa force, sans les applaudissements qui l'enivrent, sans les hautes pensées qu'il puise autour de lui dans une société spiritualiste.

LA PEINTURE DÉCORATIVE

De même qu'en franchissant le seuil d'un vaste édifice, nous nous arrêtons involontairement et nous replions sur nous-mêmes, parce que tant de grandeur nous fait sentir plus vivement notre néant, de même les peintres qui jettent un regard sur les annales de la peinture grecque, demeurent confondus par l'idée seule de la simplicité héroïque et de la beauté qu'elle répandait sur ses œuvres. Ils avouent avec désespoir leur infériorité, malgré la découverte de Van Eyck, malgré les progrès de l'industrie moderne. Comment ne l'avoueraient-ils pas, lorsqu'ils voient Raphaël s'inspirer des arabesques des bains de Titus, le Poussin reproduire les Noces aldobrandines, les artistes les plus célèbres copier avec fureur les fresques effacées de Pompéi, Ingres s'incliner devant un vase grec sur lequel le pinceau rapide d'un ouvrier a jeté quelques figures? Mais qu'eussent fait ces esprits sincères s'ils eussent

connu les peintres d'Athènes ou de Corinthe et les chefs-d'œuvre d'Apelle ou de Zeuxis?

Cependant notre siècle, fécond en contradictions, présente, au point de vue de l'art, un singulier spectacle. Plus les écoles professent d'admiration pour les Grecs, moins elles paraissent les comprendre; plus elles les copient, moins elles en approchent, et l'application la plus servile reste frappée de stérilité. Juste châtiment des imitateurs! Il est trop facile d'emprunter aux Grecs leurs types, leur costumes, leurs meubles, d'entasser sur de grandes toiles, plus glaciales que l'hiver, des corps athlétiques et des tuniques bien attachées, ou de peindre dans de petits cadres, que vous proclamez dignes de Pompéi, des figures vides et soufflées qui rivalisent avec les jouets d'enfant. Ce qu'il faut dérober à l'art grec, ce sont ses principes dictés par le bon sens, ses règles fixées par un tact exquis, sa mesure qui ne le trompe jamais, et en même temps cet amour insatiable de la beauté qui fut une religion, cette soif de l'élégance, de la clarté, de l'idéal, maladie céleste qui n'atteint que les races privilégiées. Voilà le trésor que des études approfondies doivent seules vous ouvrir! Voilà la moelle généreuse dont vous ne vous nourrirez qu'après avoir brisé, par un effort soutenu, l'enveloppe qui la contient!

Le genre de peinture le plus propre à former les artistes et à les faire grands, c'est la peinture qu'on appelle tantôt *murale*, tantôt *monumentale*, quoique cette union de mots inquiète l'oreille. Mais on ose à peine prononcer le mot de peinture *décorative*, parce qu'il est usurpé par des industries basses. Il faut cependant rendre toute sa dignité à une expression qui

est juste et française, en se rappelant que les fresques du Vatican et de la chapelle Sixtine sont de la peinture décorative. Je répète donc que ce genre de peinture est par excellence l'école du talent et sa gymnastique la plus nécessaire, de même que la science du portrait est le brevet du peintre d'histoire. Comment peindre des œuvres grandioses dans un atelier où la lumière trop vive exagère la valeur des tons, où l'échelle des proportions est fausse, où la place manque pour reculer, où la toile se laisse charger et surcharger sans cesse, jusqu'à ce que les hardiesses de l'ébauche disparaissent sous les retouches? Que le même artiste soit transporté dans une église ou dans un palais, qu'on lui livre cent pieds de murs, où l'enduit frais l'appelle, le presse et menace de se sécher, qu'il sente autour de lui l'attention de tout un peuple qui lui confie sa gloire, son âme s'exaltera pour être digne d'un tel théâtre; l'art lui apparaîtra avec une majesté nouvelle et un éclat qu'il n'avait point soupçonné. Ainsi les rois grandissent sur le trône, les tragédiens sur la scène, les héros sur le champ de bataille.

Depuis quarante ans, le goût de la peinture décorative s'est relevé en France. Les gouvernements ont fait des sacrifices, et en ont été récompensés tantôt par des œuvres détestables, lorsque la faveur avait seule dicté leur choix, tantôt par des pages dont nous sommes fiers à juste titre, parce qu'elles assurent à l'école française le premier rang dans l'histoire de la peinture au dix-neuvième siècle. Et cependant on eût obtenu des résultats bien supérieurs, s'il y eût eu plus d'unité dans les plans et moins d'anarchie dans l'exécution, si du moins on se fût rendu compte, à l'aide de bonnes

définitions, des principes de la peinture décorative. Loin de moi la pensée de donner des leçons, soit aux artistes qui en riraient, soit au gouvernement qui ne les entendrait point, même à la veille de faire peindre son nouveau Louvre. Mais voici les Grecs, ces maîtres pour lesquels nous professons une admiration si véhémente. Ils s'y connaissaient en décoration, car ils ont couvert de peintures des milliers de temples et de portiques; ils n'ont même point fait autre chose pendant le siècle de Périclès, comme si la peinture avait voulu se soumettre pendant sa jeunesse à cette mâle discipline. Cherchons donc ce que faisaient les Grecs, voyons ce que nous faisons aujourd'hui : cette comparaison sera plus instructive que toutes les théories.

Lorsque l'on confiait à un Grec un monument à peindre, avant toutes choses il se préoccupait de l'architecture. Il tâchait de se pénétrer de l'ordonnance de l'édifice et de faire ressortir ses proportions. Cela étonnera la plupart de nos peintres, qui commencent d'ordinaire par accuser l'architecte, par se plaindre de la lumière mal distribuée, des surfaces trop réduites, des panneaux trop élevés, et qui finissent par tuer autant qu'il dépend d'eux l'effet de l'architecture. L'échelle de leurs figures abaisse ou exagère l'échelle du monument, l'importance de leurs compositions en détruit l'harmonie, car leur but est d'attirer seuls tous les regards. Ils me font penser à ces musicieus qui couvrent, à force de fracas, la voix du chanteur qu'ils accompagnent. Le Grec avait des idées trop saines sur la prééminence de l'architecture pour commettre une telle erreur. Il devinait que ses intérêts étaient liés à ceux de l'architecte, car un vêtement qui déforme le

corps qu'il doit parer, fût-il le plus beau du monde, perd de sa beauté. Sans rien sacrifier des exigences de son art, il savait que les proportions sont infiniment variées, que les sujets peuvent se multiplier, que le dessin a des ressources sans nombre, que la gamme des tons est inépuisable et que leur valeur gagne par la simplicité. Il choisissait donc ce qui s'accommodait au caractère du monument et surtout à ses divisions. La science des divisions est la première loi de la peinture décorative. En divisant, elle échappe aux compositions colossales et répand sur le mur le plus uni la richesse et la diversité. En divisant, elle peut donner à ses figures la dimension la plus propre à faire valoir l'édifice. En divisant, elle évite les traînées de couleurs vives ou obscures, qui font des saillies ou des trous dans la muraille ; elle constitue une surface solide, tranquille, aussi riante que les prairies émaillées de fleurs ou les fonds d'or semés de mosaïques dans les églises byzantines. En divisant, elle se ménage, entre chaque sujet principal, de la place pour ces ornements dont les Loges de Raphaël révèlent le charme.

Les récits des anciens font comprendre avec quel tact les peintres distribuaient leurs compositions sur les parois qu'ils voulaient orner. Polygnote, auquel on pourrait comparer Giotto à plus d'un titre, a couvert ainsi des monuments entiers. Si les fresques de la Grèce ont disparu, celles de Pompéi nous montrent, même à une époque de décadence et dans les limites de la demeure privée, que le secret de ces divisions n'était point perdu. Mais c'est l'art byzantin surtout qui les a conservées. Je citerai comme type la basilique de Morreale, près de Palerme, dont l'intérieur est

si admirablement décoré qu'on y croit respirer le souffle du génie grec, malgré l'austérité du christianisme. Si Cimabue et Giotto ont fait de l'église d'Assisi un vivant chef-d'œuvre, c'est qu'ils étaient disciples des Byzantins, c'est qu'ils avaient reçu d'eux la tradition grecque. Que nos artistes ne craignent point de recueillir à leur tour ce précieux secret; qu'ils y soient encouragés par les beaux traveux de Flandrin à Saint-Germain des Prés, par les charmants résultats que MM. Orsel et Périn ont obtenus à Notre-Dame de Lorette, quoique MM. Orsel et Périn, ces bénédictins de l'art, rappellent trop la délicatesse mystique de Frà Angelico. Pour insister sur l'importance du principe des divisions, j'userai d'une comparaison. Le corps humain est le monument le plus parfait de la création ; c'est le type auquel l'homme rapporte, sans le savoir, ce qu'il crée à son tour. Avec quelle sobriété la couleur n'a-t-elle pas été distribuée sur le corps humain ? Plus ses surfaces sont étendues, plus le ton en est clair, égal, fondu. Le modelé ressort par des nuances et des dégradations ; les creux sont plus sombres, les saillies plus fleuries. Mais les tons vifs ne paraissent que par touches, le rouge sur les lèvres, le bleu ou le brun dans les yeux, le rose sur les joues, sur les ongles transparents, sur les seins, sur les rotules, tandis que le noir ou les reflets dorés sont réservés aux accessoires légers et mobiles, tels que les cheveux et la barbe, qui sont si véritablement des encadrements, qu'il dépend de nous de les faire disparaître. De même un édifice, qui est un être complet, doit être orné de peintures propres à relier, à éclairer, à mettre dans leur valeur exacte toutes ses parties.

Que penserait un Athénien du vieux temps, accoutumé à subordonner l'art aux lois de la raison, s'il revenait aujourd'hui à la vie, s'il voyait certains peintres commencer et finir dans l'atelier des toiles destinées à parer l'intérieur d'un édifice public? Le lieu, ses exigences, la qualité de la lumière, l'ombre portée par les piliers ou les corniches, la vigueur ou la légèreté de l'architecture, les conditions si diverses de la fresque et de la peinture à l'huile, tout est oublié. Les dimensions en hauteur et en largeur une fois prises, les artistes se mettent à l'œuvre. Quand leur toile est achevée et séchée, on la roule, on la transporte, on entaille la muraille pour l'ajuster, on la cloue, soit sur un panneau, soit au-dessus d'une porte, soit sur un plafond. Nos plafonds surtout, chargés de batailles, de chars à quatre chevaux, de trônes pour les rois et de temples pour les apothéoses, seraient pour l'habitant d'Athènes un spectacle des plus nouveaux, et je crois l'entendre murmurer avec son fin sourire : « Les chefs gaulois ont raison de dire qu'ils ne craignent qu'une chose, c'est que le ciel tombe sur leurs têtes. » Les murs verticaux manquent-ils en France? Veut-on punir les peintres, en les condamnant à n'être vus qu'à la renverse, ou le public, en lui faisant acheter à ce prix un plaisir qui n'est qu'un supplice? J'avoue que je ne puis m'expliquer comment, avec les siècles, la tradition s'est tellement dénaturée.

Dans l'antiquité, les plafonds étaient peints, mais par des ouvriers et non par des artistes. Quelques ornements d'architecture couraient sur les poutres et les soffites ; les caissons étaient d'un bleu céleste, avec des étoiles d'or, image de l'éther infini. Plus tard,

quand l'art grec perdit de sa grandeur, le Sicyonien Pausias eut l'idée de se substituer aux ouvriers décorateurs et de peindre, au lieu d'étoiles, des petites figures, des oiseaux, des fleurs, que leur dimension permettait de saisir du premier coup d'œil. Quand les Byzantins bâtirent des coupoles, ils les revêtirent de mosaïques, comme l'intérieur de l'édifice, mais avec sobriété. Un petit nombre de figures isolées, superposées de manière à entrer dans le mouvement de l'architecture, se détachaient sur des fonds qu'on laissait à dessein de plus en plus vastes et servaient à compléter la décoration. D'ailleurs une coupole n'a d'horizontal que sa clef de voûte ; en se repliant, elle forme une courbe harmonieuse, qui conduit insensiblement le regard. Les Italiens construisirent des coupoles à leur tour, et voulurent quelquefois les orner de peintures. Dans le principe, ils le firent avec mesure ; par la suite, ils chargèrent la voûte en y figurant toutes les splendeurs du paradis. L'idée pouvait être belle, l'effet était malheureux. Il ne restait plus qu'à peindre, au sommet des voûtes, des colonnes en perspective, des étages accumulés, afin de tromper l'œil et de lui faire supposer que l'édifice se prolongeait jusqu'aux nues. Cependant je préfère ces fantaisies aux peintures plaquées sur un plafond horizontal, où les personnages paraissent planer sur nos têtes comme une menace. Un des exemples les plus décisifs, c'est un plafond du palais de Mantoue, peint par Jules Romain, qui n'eût point dû oublier que Raphaël et Michel-Ange n'avaient décoré que des voûtes. Ce plafond n'a pas quatre mètres de hauteur ; il représente les signes du zodiaque. Je me rappelle surtout un taureau noir, de grandeur na-

turelle, traité avec toute la dureté dont le pinceau de Jules Romain était capable, et qui fait l'effet d'un immence aérolithe pris dans le plafond qu'il n'a défoncé qu'à demi. Le dix-huitième siècle adopta un autre système. Il fit monter ses figures vers le ciel, les présenta en raccourci et vues de bas en haut, de sorte que le spectateur ne pouvait contempler à son aise que la plante de leurs pieds : le reste du corps fuyait en perspective. Winckelmann, dans le quatrième livre de son *Histoire de l'Art*, critique ce travers en ces termes :

« Ce sont des artistes pédants, des peintres froids, incapables de sentir le beau ou de le rendre, qui ont introduit dans les compositions des plafonds et des voûtes une multitude de raccourcis outrés. L'artifice des raccourcis est devenu tellement le partage des plafonds qu'on taxe d'ignorance le peintre, lorsque les figures de son ouvrage ne paraissent pas toutes vues de bas en haut. »

Aujourd'hui ces dangers ne sont point à craindre. Presque tous les artistes, lorsqu'on leur demande un plafond, se contentent de peindre chez eux un tableau de la grandeur voulue. L'acquéreur sera libre de le clouer où il lui plaira, droit ou renversé. Il est vrai qu'il peut le déclouer plus tard et le remettre dans sa position naturelle. C'est ainsi que nous pourrons désormais admirer à l'aise l'*Apothéose d'Homère*, ce chef-d'œuvre qu'Athènes eût réclamé pour son Pœcile, car l'*Apothéose d'Homère* vient d'être transportée au Musée du Luxembourg et remplacée par une copie. Ce fait donnera à réfléchir, je l'espère, et à ceux qui commandent les plafonds et à ceux qui les exécutent. Si l'on me demande ce qu'il faut substituer à la décora-

tion peinte, je me garderai bien de conseiller de copier les Grecs et leurs caissons étoilés : je renverrai aux splendides plafonds de Saint-Jean de Latran, du château de Fontainebleau, où l'architecte c'est contenté de ses propres ressources, du Palais de Justice de Rennes, où la peinture est mêlée à l'architecture.

Le choix des sujets embarrasse souvent nos peintres, et je ne puis comprendre leur embarras. Les anciens, qui n'avaient que leur mythologie et leur histoire, se trouvaient assez riches. Et nous qui avons, outre l'histoire et la mythologie grecques, l'histoire romaine, dix-huit siècles de l'ère moderne, les annales immenses du judaïsme et du christianisme, nous nous estimons pauvres ! Les Grecs ne craignaient jamais qu'un sujet parût simple ou usé. Socrate ne leur disait-il pas, dans son style familier, qu'un artisan, pour fabriquer une bonne tunique ou de belles sandales, comptait sur son habileté et non sur la rareté des matières ? Les grands peintres vont plus loin : ils traitent vingt fois le même sujet, comme l'a fait Raphaël pour ses Vierges, et chaque fois ils le rajeunissent. La peinture religieuse surtout, qui doit parler à l'âme d'une foule ignorante, a besoin de textes clairs, de types connus, d'actions saisissantes. Les artistes de la Renaissance se sont-ils lassés de faire des Circoncisions, des Présentations au Temple, des Passions, des Résurrections? Aujourd'hui, pour deviner le sujet d'un tableau religieux, il faut être érudit et posséder par cœur les Actes des Martyrs et les innombrables vies des saints. Les Allemands ne se contentent pas de si peu ; ils puisent à pleines mains dans l'Apocalypse et paraissent satisfaits lorsque vous leur avouez, après un

long examen, que vous ne comprenez absolument rien à leur tableau. C'est ainsi que les cartons de Cornelius représentent les quatre cavaliers qui portent la peste, la famine, la guerre et la mort, les sept anges qui versent les coupes de la colère, la nouvelle Jérusalem qui descend du ciel. Je n'ai point à faire ici le procès des Allemands. Il y a longtemps qu'un de leurs compatriotes, illustre par son goût autant que par son esprit vraiment français, a défini *les limites qui séparent la peinture et la poésie.* Il suffit de renvoyer Cornelius et ses imitateurs au traité de Lessing.

En France, le goût des choses obscures se propagera difficilement; on n'en peut dire autant du goût des choses légères. Boucher et Watteau sont en faveur, et pourtant, quoiqu'on ne puisse méconnaître leur mérite et leur grâce maniérée, personne ne nie qu'ils ont abaissé l'art. Leur peinture s'est faite la complaisante d'une société voluptueuse et frivole. Nous n'avons plus aujourd'hui de Richelieu ou de Soubise ; mais les Turcarets ne manquent pas, qui croient avoir le droit d'avilir, parce qu'ils payent. Ce n'est point imposer aux peintres un héroïsme outré que de leur demander de respecter leur pinceau. Les Grecs voulaient que la peinture ne fût cultivée que par des hommes libres, jugeant que des mains serviles étaient incapables d'en maintenir la dignité. L'art a son honneur comme les lettres, et plaire n'est pas son but unique. Les païens étaient plus rigoureux que nous sur cette matière, et on ne les entendra pas sans surprise blâmer même les décorations capricieuses et innocentes que nous prisons si fort à Pompéi. Sous Auguste, un peintre nommé Ludius avait imaginé de peindre dans les apparte-

ments des petits personnages, des campagnes, des forêts, des lacs, des marines. Vitruve, sévère et logique comme doit l'être un architecte, blâmait ce goût des petites choses introduit par Ludius et regrettait le temps où l'on traçait sur les parois de sa maison des sujets héroïques ou religieux, spectacle qui élevait l'âme. Lucien était de son avis lorsqu'il écrivait : « Ce ne sont pas des villes et des montagnes que je cherche dans les tableaux. Je veux y voir des hommes et savoir par leur attitude ce qu'ils font et ce qu'ils disent. » Aristote avait depuis longtemps formulé cette idée avec sa concision ordinaire, puisqu'il exigeait de la peinture qu'elle eût un but moral, c'est-à-dire qu'elle s'adressât à l'intelligence pour l'instruire et au cœur pour éveiller ses plus généreux sentiments. Mais cette théorie ne serait même plus comprise chez nous ; elle ferait sourire, de même que les fils dégénérés sourient des préjugés et des vertus surannées de leurs pères. Je reviens aux principes pratiques.

Quand le système de décoration est arrêté, les divisions établies, les sujets choisis, l'artiste compose ses cartons. L'artiste grec cherchait, avant tout, des compositions simples, tranquilles, sans effets ni sans plans multipliés, afin qu'elles fussent d'accord avec les lignes de l'architecture. Elles devaient s'appliquer sur le mur en simulant, non pas des saillies, mais un contour plat, et en y portant je ne sais quel calme majestueux qui est le propre de la sculpture. Le peintre reproduisait même certaines traditions du bas-relief, car au lieu d'accumuler ses figures, de les présenter en perspective et en raccourci, il les tenait espacées, afin que leurs contours fussent vus avec plus de netteté et que leur

beauté apparût dans tout son développement : aussi les tournait-il volontiers de profil. La science de la perspective linéaire avait de bonne heure été enseignée aux Grecs par Cimon de Cléone, mais ils pensaient que les raccourcis nuisent à la noblesse des poses. Ne trouvons-nous pas, en effet, qu'ils nuisent à la tenue d'une personne qui s'étend et s'abandonne devant nous avec trop de liberté ? Ce besoin d'élégance et de clarté resta toujours dans les écoles, car Quintilien rapporte dans son VIIIe livre que lorsque les peintres réunissaient dans un tableau plusieurs personnages, ils laissaient entre eux de l'espace, de peur que les ombres portées ne tombassent sur les corps voisins. Dès lors, la lumière étant également distribuée, les couleurs ne pouvaient être appliquées que par tons plats et valeurs sur valeurs. Rien n'était plus favorable à la fresque ; tandis que nos peintres, en donnant l'essor à leurs fougueuses inspirations, en couvrant de figures entrelacées leurs compositions, en multipliant les modelés et les effets, nécessaires pour que toutes les figures se distinguent, arrivent à écraser la muraille, à la labourer en tous sens, à détruire l'harmonie du monument, ou du moins des parties les plus voisines. Supposez transformé en fresque le tableau du Corrége, qui est à Dresde, et que l'on appelle la *Nuit*, parce que tous les personnages ne sont éclairés que par le corps rayonnant du Christ nouveau-né : le corps du Christ ferait dans le mur un trou à travers lequel une lumière paraîtrait scintiller. Au contraire, la frise de Saint-Vincent de Paul, qui fait la gloire de Flandrin, est éminemment décorative par la noblesse calme de ses lignes et le sentiment du bas-relief.

Dans votre système, me dira-t-on, la peinture est sacrifiée, elle renonce à sa puissance, et s'efface devant l'architecture. D'abord avait-elle été mandée à d'autres conditions? Était-ce pour orner le monument ou pour l'altérer? Ne construit-on des palais et des églises que pour abriter ses fantaisies? Un instant de réflexion suffit pour comprendre combien est légitime la suprématie de l'architecte : le peintre sera roi absolu devant ses toiles et son chevalet. Mais quel heureux sacrifice que celui qui condamne un artiste à ne dessiner que des pages grandioses, à ne tracer que des figures belles et d'une pureté irréprochable, à ne pouvoir sortir de la simplicité! Quelle facile abdication que celle qui lui assure une gloire impérissable! Car une seule fresque a fait autant pour le nom de Léonard de Vinci que cent portraits ou tableaux pour le nom du Titien; car les fresques de Polygnote, malgré leur caractère encore primitif, n'excitaient pas en Grèce moins d'enthousiasme que le portrait d'Alexandre, dont le bras brandissait la foudre et semblait sortir du cadre par la force du modelé. Les peintres anciens, dans les œuvres détachées, montraient toute leur science des effets; mais pour la peinture décorative ils savaient se dépouiller de ressources dangereuses et se sentaient, comme les athlètes dans le stade, d'autant plus forts qu'ils étaient nus et désarmés. Plus leurs figures étaient espacées, importantes, plus il fallait qu'elles fussent belles, et cette nécessité suprême ne les effrayait pas. Ils renonçaient même aux accessoires, qui sont d'un si grand secours pour couvrir des surfaces considérables, et voulaient que rien n'altérât l'impression des types divins, héroïques ou charmants qui remplissaient la

composition. Nous voyons par les vases peints avec quelle hardiesse les localités étaient traitées. Une seule colonne indiquait un temple, une draperie suspendue dans le vide indiquait l'intérieur d'un palais, une branche d'arbre, une forêt; quant aux fleuves et aux sources, la mythologie permettait de les faire disparaître pour montrer à leur place les dieux ou les nymphes qui les personnifiaient. Je ne conseillerai point aux artistes modernes de pousser aussi loin les abréviations dans un siècle qui professe le culte de la couleur locale. Cependant l'art de simplifier est déjà la moitié de l'idéal. Dans l'*École d'Athènes*, Raphaël eût mieux fait de ne pas disposer les sages de la Grèce sur un fond d'architecture romaine. Dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, au contraire, quelle grandeur ont les docteurs chrétiens, baignés d'air et de lumière, tandis qu'un simple autel occupe le centre de la composition !

Enfin se présente une question qui a soulevé en France des tempêtes, l'antagonisme de la forme et de la couleur. La peinture décorative doit-elle chercher sa beauté dans le choix des lignes ou dans le charme du coloris? Les Grecs eussent été stupéfaits si on leur eût posé cette question; car, pour eux, l'art ne pouvait même pas exister sans la pureté des formes, non plus que l'écrivain sans le style, ni la morale sans la vertu. L'histoire enseigne, en effet, que l'importance des écoles se mesure à l'idéal qu'elles ont exprimé, et, malgré l'engouement des amateurs, elle relègue au dernier rang l'école hollandaise, parce qu'elle a dépensé une rare patience et un mérite incontestable à ne peindre que des *magots*, le mot est de Louis XIV. Ce sera la honte de notre siècle d'avoir eu des théories ridicules sur

le mépris du dessin, sur le réalisme, sur la laideur. Le dégoût public a déjà fait justice des artistes qui ne cachaient par de telles bravades que leur paresse ou leur médiocrité ; quant à ceux qui avaient du talent, la postérité leur fera expier cruellement le bruit qu'ils ont voulu faire et le mal qu'ils ont fait. La beauté ne se discute pas plus que la lumière du jour, ou l'air qu'on respire. Le coloris, au contraire, se laisse discuter, puisqu'il n'a rien de nécessaire ni d'absolu. L'art peut exister sans lui, témoins le dessin, la gravure, les grisailles, les cartons des maîtres. A Dieu ne plaise cependant que je dédaigne la couleur, ce secret dérobé au flambeau du monde ! De même que le soleil ne crée point les objets, mais les tire de la nuit pour répandre sur eux l'éclat et la richesse, de même la couleur ne constitue pas la beauté, mais elle la fait valoir et la pare de ses plus doux attraits. Euler prétend que la science des couleurs est une musique qui procède des oscillations de l'éther ; je crois employer une comparaison moins poétique et plus précise en disant que la couleur est *la lumière de la beauté.*

La couleur est donc favorable à la décoration, et rien n'est plus froid que les grisailles qui ont la tristesse de la sculpture, sans en avoir la solidité. Toutefois, il faut s'entendre sur le sens qu'on attache au mot couleur, ou du moins sur la portée qu'on lui donne. Veut-on que la couleur soit vraie, calquée sur la couleur réelle des corps, aussi exactement qu'elle serait reproduite par un miroir ? C'est impossible. L'art, par bonheur, n'a point cette puissance, de sorte qu'il est condamné, faute de pouvoir copier servilement la nature, à lui être supérieur. Les peintres qui ont tracé sur les monuments

les pages les plus admirables ne sont point des coloristes. Polygnote et ses contemporains ne se servaient que de quatre couleurs : le blanc, le noir, l'ocre attique et le rouge de Sinope. Quelques ressources qu'offrent à un artiste ces éléments habilement combinés, il ne peut en tirer que des harmonies vigoureuses et un coloris austère. Giotto et Masaccio, Raphaël et Michel-Ange n'étaient point ce que nous sommes convenus d'appeler des coloristes. Quoique Vénitien, le Tintoret a répandu sur ses compositions un ton gris et éteint. Ni Lesueur ni Flandrin ne sont des coloristes. C'est qu'en effet la couleur n'est jamais qu'une convention, et qu'elle n'est nulle part plus conventionnelle que dans la fresque. Quand on dit d'un peintre qu'il est coloriste, cela signifie que sa qualité prédominante est un coloris riche ou séduisant, cela ne signifie point qu'il imite plus exactement qu'un autre les apparences colorées des corps. Il faut le proclamer à l'honneur des coloristes, ils sont créateurs autant que leurs rivaux : ce qu'ils créent, c'est leur coloris. Les chairs du Véronèse, de Rubens, de Boucher, ne sont pas d'un ton plus vrai que les chairs de Jules Romain ou du Guide; les paysages de Claude Lorrain ou de Ruysdaël, si on les mettait en face de la nature, ne pourraient lutter ni avec le feuillage transparent des forêts ni avec la verdure éclatante des prairies. Les portraits de Titien ou de Rembrandt prêtent aux originaux un coloris idéal, des tons chauds qui n'ont jamais existé, des clairs-obscurs qui sont une addition poétique. Supposez qu'une tête soit copiée sur la nature avec une telle puissance de réalisme qu'elle semble être vivante et sortir du cadre, elle ne nous charmera pas, elle nous fera horreur. La répulsion que

nous inspirent les figures de cire en est la preuve. Plus on réfléchit sur l'art, plus on demeure convaincu qu'il doit tout créer et que l'imitation n'est pour lui qu'un prétexte : de là sa grandeur. Le coloris d'Ingres est aussi bien une création que celui de Delacroix ; seulement il a moins de séduction. Je goûte autant que personne les tons fleuris et le riant coloris des fresques du Salon du Roi ou de la bibliothèque de la Chambre des Députés, quoique je regrette leur style ; mais la couleur de ces fresques est aussi conventionnelle que celle du plafond d'Homère. On peut discuter ces deux façons opposées d'interpréter la couleur : dire que l'une se rapproche de la nature plus que l'autre serait une erreur.

Or, la fresque est le champ le plus libre et le plus idéal qui soit ouvert au génie. La couleur n'y sert que de lumière, elle éclaire la beauté des compositions et des formes. Voilà pourquoi les peintres qui ne sont point des coloristes le deviennent devant les parois qu'ils décorent et surpassent souvent ceux qui n'ont que le don de la couleur, non-seulement par la perfection du dessin, mais par l'entente de la fresque. Je mets au défi tous les coloristes français, hollandais, vénitiens, de jamais produire une œuvre qui égale le ton adorable de la *Libreria* de Sienne. Que les artistes qui peignent un monument ne craignent donc point les couleurs conventionnelles, les partis francs, les tons voulus ; qu'ils posent valeurs sur valeurs et que leurs harmonies soient simples, directes, idéales. Tel est le secret du charme qu'ont pour nos yeux les vieilles tapisseries, les faïences et les émaux de la Renaissance, les vitraux du moyen âge, les mosaïques byzantines, les

cachemires de l'Inde, les vases de la Chine, les tapis de la Perse ou de la Turquie, les étoffes brodées par les femmes grecques et albanaises. Rien n'est plus conventionnel, mais aussi rien n'est plus riche, plus harmonieux, plus décoratif.

Lorsque j'entends des peintres se plaindre de la fresque, c'est-à-dire de l'enduit frais qui se sèche trop vite et ne permet point les retouches, j'ai peur qu'ils ne comprennent point de quelle force ils disposent; car ils devraient bénir, au contraire, cette chaux altérée qui les presse, qui les pousse comme le vent favorable hâte le navire et le fait courir plus vite que les vagues. Dès que la composition a été arrêtée et l'esquisse décalquée, qu'ils fassent diligence ; que le pinceau vole, que la palette s'épuise; que les tons glissent par couches égales et n'aient pas le temps de s'épaissir; que les ombres soient indiquées largement, les hachures prodiguées ; qu'un seul trait, stimulé par ce divin aiguillon qu'on appelle la nécessité, produise plus de beautés saisissantes que les corrections et les surcharges n'en peuvent détruire. La fresque est une improvisation peinte : c'est à l'improvisation que l'éloquence doit ses effets les plus sublimes.

Aussi est-il de l'honneur d'un pays tel que la France de soutenir à tout prix ce grand art. C'est la tâche des particuliers autant que de l'État. Ne me dites pas que la division des propriétés et l'avilissement des métaux ne vous permettent plus d'encourager efficacement la peinture décorative et qu'il faut laisser ce soin au gouvernement. Vous payez 100,000 fr. un paysage d'Hobbéma, et il ne faut pas 100,000 fr. pour décorer votre palais. Vous payez 40,000 fr. une petite toile, parce

qu'elle a du mérite, mais surtout parce qu'elle a trois pouces carrés, et pour 40,000 fr. vous verriez les quatre parois de votre plus belle salle se couvrir de compositions. Que dis-je? une seule note de votre tapissier dépasse trois fois le prix des fresques de la Farnésine. Quant aux parvenus, que font-ils de leur fortune colossale? Pourquoi l'or ne sert-il qu'à engendrer l'or? Leur propre intérêt ne leur crie-t-il pas que si la bienfaisance peut purifier leur richesse, les arts doivent l'ennoblir? Mais non; et quand par hasard Turcaret s'est fait connaisseur, ce n'est pas le grand art qu'il protége. Il accorde à peine à son architecte quelques panneaux peints au-dessus de ses portes, mais il monte dans les mansardes des jeunes artistes, il y choisit des tableaux avec discernement, il achète ces tableaux à bas prix, il les conserve, et dix ans après il les revend avec de gros bénéfices, quand les artistes sont devenus illustres et surtout quand ils sont morts. Voilà pourquoi l'État est assailli de plaintes; voilà pourquoi le budget des beaux-arts ne suffit ni aux travaux des bons peintres qui veulent produire, ni aux besoins des mauvais, qui ne consentent point à mourir de faim, semblable à ces rivières de l'Orient que l'on saigne si fréquemment pour arroser des rochers et des oliviers stériles, qu'elles finissent par être à sec, quand elles atteignent la plaine et les beaux pâturages. Voilà pourquoi l'on confie quelquefois à des peintres médiocres des murs dans nos églises et dans nos monuments que nous hésitons ensuite à montrer aux étrangers. Le gouvernement, à son tour, fait appel aux particuliers, et voudrait rejeter sur eux les charges qu'il ne peut seul supporter. Je m'efforce, du moins, de ne point attacher un sens plus dan-

gereux aux paroles qu'un ministre[1] adressait, il y a quelques années, à la jeunesse de l'École des beaux-arts solennellement réunie :

« Rappelez-vous, disait-il, que la mission de l'artiste n'est pas uniquement de créer des types d'un beau absolu, qu'il est souvent obligé de s'adonner à de plus humbles soins, et qu'il ne s'abaisse pas en prêtant aux choses de la vie le charme de son talent. Le peintre peut, sans déchoir, laisser momentanément les grandes toiles et les sujets héroïques pour orner nos habitations et égayer le foyer domestique. »

Hélas ! le foyer domestique n'est que trop prompt à se laisser égayer, et l'on sait de reste que ce ne sont ni les types du beau absolu, ni les sujets héroïques qu'il admet, lorsqu'il s'ouvre (accident rare) à la peinture. N'est-il pas à craindre, d'ailleurs, que de jeunes esprits ne se méprennent sur la portée de ces exhortations, et ne se tournent avec trop d'empressement vers les humbles soins, vers les sujets mesquins et les succès faciles? N'est-ce pas déjà leur tendance naturelle, et n'est-il pas plus prudent de leur proposer le but le plus élevé, la tâche la plus noble? Le devoir d'un gouvernement n'est-il pas plutôt de les diriger vers ce qui est grand? Je trouve dans un manuscrit inédit un discours de Périclès, ce ministre toujours responsable dont la puissance reposait sur l'amour du peuple et sur la persuasion. Périclès, cependant, tenait à Phidias et à la multitude d'artistes qui se pressaient autour de Phidias un langage ferme, cruel, très-différent de celui que je transcrivais tout à l'heure. Mais les Athéniens

[1] Voyez le *Moniteur* du 27 décembre 1859.

étaient si intelligents, ils avaient une passion si désintéressée pour le beau, qu'ils applaudissaient au discours qui suit :

« O vous qui attendez que j'entreprenne de grands travaux, préparez-vous avec ardeur, et n'ayez point une confiance inactive. Les guerres semées par les guerres touchent à leur fin : puissent les dieux nous envoyer une paix qui sera plus glorieuse pour notre patrie que les victoires ensanglantées ! Ceux d'entre vous qui seront jugés capables de bâtir, de sculpter ou de peindre des œuvres dignes d'admiration auront une vie assurée et même des gains considérables. Mais ceux dont la main est peu expérimentée et à qui Minerve n'a point souri, en vérité ils feraient mieux dès aujourd'hui de cultiver la terre ou de s'établir fabricants de poteries dans le Céramique. Jamais ils n'auront part aux travaux ; jamais, par Jupiter, je ne leur livrerai, pour qu'ils les gâtent, les marbres du Pentélique et les matières précieuses que je fais venir de tous les pays pour orner la ville ; non, quand même ils me seraient proches par le sang, quand le grand-prêtre de Neptune-Érechthée les protégerait, quand Aspasie suppliante tendrait vers moi ses beaux bras. Un général ne place point aux postes périlleux un soldat lâche et débile ; je serais non moins blâmable si je confiais les richesses et la renommée de notre patrie à des artistes sans habileté. Les Lacédémoniens précipitent dans un gouffre les enfants difformes, afin de ne point nourrir de citoyens inutiles : ainsi je veux ôter l'espérance aux sculpteurs et aux peintres qui n'ont pas le sens de ce qui est beau, car si l'État les employait, ils n'apporteraient que du dommage. Il n'est

pas juste que l'intérêt d'un seul soit préféré à la gloire de tous. Que diraient les Athéniens aux autres Grecs, qui viendront bientôt contempler leur ville, lorsqu'elle sera parée de mille chefs-d'œuvre, s'il fallait leur montrer en même temps des taches honteuses et des édifices qu'il vaudrait mieux n'avoir point achevés ? Efforcez-vous donc de ne produire que des œuvres nobles, irréprochables, et d'une beauté qui sache ne point vieillir. »

Ce discours n'a pas besoin de commentaires, et la jeunesse française, j'en ai la conviction, serait encore digne de l'entendre. Mais pour le prononcer, nous n'avons pas de Périclès.

LES VASES CHINOIS ET LES VASES GRECS

Un peuple a tort de se représenter sous des traits grotesques : les étrangers le prennent au mot, ils jureraient même que l'original est flatté, comme les gens que l'on marie à distance et qui s'étudient sur portrait. Cette réflexion ne m'est point inspirée par les caricatures où les Parisiens sont ravis de se reconnaître, ni par les vaudevilles bouffons où les étrangers croient juger nos mœurs. Je pense aux Chinois, qui nous envoient à travers les mers leur type répété à l'infini, type plein de finesse, mais ridicule, souriant, maniéré, et surtout contrefait.

Les savants décrivent en vain les habitants du Céleste-Empire, le public ne voit guère de Chinois que sur les vases, il les voit peints par eux-mêmes, il retrouve partout un certain idéal, — une tête ronde, de larges oreilles, une seule mèche de cheveux, des yeux fendus jusqu'aux tempes, une bouche grimaçante, un gros ventre, des gestes propres à exciter le rire, des

vêtements éclatants et vides sous lesquels des formes sans proportions sont à peine indiquées. Cet idéal est peu fait pour toucher la race caucasienne, elle en plaisante, et, pour le désigner, le Français impitoyable emploie volontiers le nom de *magot*. Les Chinois sont des magots, c'est ce qu'on sait de plus net sur la Chine. Le mot répond à tout et justifie jusqu'à notre ignorance. Qu'importe une civilisation aussi vieille que le monde? qu'importent des institutions dont les siècles n'ont point altéré le respect? qu'importe un génie inventif qui a devancé l'Occident et découvert avant lui la boussole, la poudre à canon, l'imprimerie? L'histoire de la Chine nous laisse indifférents, ses malheurs mêmes nous égayent. Quand les journaux rapportent que plusieurs milliers de rebelles ont été coupés en trente-deux morceaux, ces atrocités semblent surtout bizarres : pour être notre prochain, un Chinois est trop loin ; pour être notre semblable, il est trop laid.

Voilà le danger de se peindre naïvement. Au lieu de se livrer aux fantaisies maladroites des artisans, une nation doit demander à l'art de résumer son type, d'en saisir les traits favorables, de lui constituer une beauté que la nature produit rarement dans une lumière complète. La Grèce, au contraire, a compris la nécessité de cette prévoyance, qui répand le respect autour d'une race, de même que les représentations magnifiques soutiennent la majesté des rois. Il n'est point déraisonnable de comparer deux extrêmes qui se touchent par un point. Les Chinois sont aussi éloignés de nous par l'espace que les anciens Grecs par le temps : six mille lieues valent deux mille ans. Ce que Racine disait des Turcs dans sa préface de *Bajazet*

6.

n'est plus vrai des Turcs, aujourd'hui que Constantinople est un port européen ; mais cela est vrai des Chinois : ils ont pour nous le prestige de l'antiquité, c'est-à-dire de l'inconnu. Or les Grecs ont fabriqué des vases peints avant les Chinois, ils en ont fabriqué pour tous les usages ; leur commerce les portait dans les colonies les plus reculées. Déposés dans les tombeaux, ces vases se retrouvent aujourd'hui par milliers ; les musées de l'Europe en sont remplis, les particuliers se les disputent au poids de l'or. Cependant ils n'offrent ni la pâte, ni les couleurs éclatantes, ni l'émail de la porcelaine chinoise : un peu d'argile rougie par la cuisson, quelques lignes pour tracer les figures et les ornements, un vernis noir sur les fonds, les procédés de l'industrie hellénique sont des plus simples. Seulement cette industrie se rattachait à l'art par un lien étroit : de là sa grandeur. Elle empruntait à l'art ses compositions et son style ; elle était exercée quelquefois par de véritables artistes, qui signaient leurs œuvres. Les figures sont belles, savamment dessinées, d'une proportion noble. Les dieux, les prêtres, les vieillards appuyés sur leur bâton, les guerriers mourants, les jeunes gens dans le gymnase, les vierges à la fontaine, les enfants poussant leur balle ou leur cerceau, les personnages des scènes familières aussi bien que ceux des tableaux héroïques, tous révèlent, malgré la rapidité du pinceau, je ne sais quel instinct de l'idéal ou quelle science des modèles déjà créés qui reproduit des originaux admirables, de sorte que, si les antiques des musées venaient à périr, si Pompéi et ses dépouilles recueillies à Naples étaient ensevelies de nouveau par le Vésuve, si l'Europe retournait à la barbarie, les vases

seuls suffiraient pour assurer à la nation grecque l'honneur immortel de sa beauté. Ses détracteurs en seraient toujours réduits à ne critiquer que sa perfection trop constante, et Faust, après avoir éprouvé le néant de tout ce que l'homme rêve, souhaiterait encore, pour ivresse suprême, de rappeler Hélène à la vie et d'être son époux.

Telle est la différence de nos impressions sur deux peuples qui ont multiplié à plaisir leurs images, celui-là en se calomniant, celui-ci en se divinisant. Assurément les Chinois sont moins laids, les Grecs étaient moins beaux; mais pourquoi les uns tournent-ils tout en caricature? pourquoi les autres ont-ils su tout ennoblir? Pourquoi l'esprit positif des Chinois se rit-il du lendemain de la vie, tandis que dans leur vanité sublime les Grecs semblent avoir posé sans cesse pour la postérité? Il faut croire à l'inégalité providentielle des races : les degrés de leur beauté marquent peut-être les degrés de leur intelligence. Entre l'angle facial de la race blanche et celui de la race noire, il y a une échelle à laquelle correspondent les dépressions du cerveau : en haut on trouve l'Apollon du Belvédère, en bas le singe. La race jaune n'est qu'au second rang : comment donc, avec cette solidarité étroite de l'esprit et du corps, problème qui échappe à l'homme, comment décider si chez elle les types ont manqué à l'art, ou l'intelligence aux artistes? Un voyageur me racontait qu'étant en Chine, il avait voulu se procurer quelques-unes des peintures aux tons éclatants, aux détails minutieux, qui reproduisent si fidèlement les traits et les costumes des habitants du pays. Il prit un peintre chez lui, convint du prix, fixa une tâche qui devait

être accomplie en quinze jours : au bout de treize, tout était terminé. Alors le peintre, interrogé sur l'emploi des dernières journées, offrit au Français de nettoyer sa maison et de balayer sa cour. On eût fort surpris cet honnête homme en lui parlant de la dignité de l'art. En effet, je ne vois chez les Chinois rien qui mérite le nom d'art, dans le sens élevé du mot : je ne vois que de l'industrie. Ne cherchez pas des peintres ou des sculpteurs, il n'y a que des artisans.

Les principes du beau ont une source plus haute que les perceptions des sens. Toutefois, si ce peuple matérialiste voulait s'en tenir à la seule expérience, il pouvait trouver dans l'interprétation de sa propre nature des généralités heureuses, des grâces qui n'attendaient que d'être dégagées, un type digne d'être créé. Cette pensée me retenait arrêté dernièrement devant un petit Chinois de neuf à dix ans qui fumait, mais non pas encore de l'opium. J'observais sa figure, singulièrement fine, où la ruse se mêlait à l'apathie; la lumière qui se jouait sur les plans n'était que superficielle, parce qu'elle n'était point le reflet intérieur de l'intelligence : cependant c'était de la lumière. La délicatesse des traits, encore féminins, n'était point sans charme; les yeux, relevés et bridés vers les angles, avaient quelque chose de caressant à la fois et de perfide; le nez, court plutôt qu'aplati, empruntait à sa petitesse l'air spirituel qu'ont les satyres et les chèvres; la peau, sans transparence, d'un ton égal et comme doré, avait les qualités harmonieuses que nous prisons tant sur les visages méridionaux. Enfin, d'après un échantillon mis sur mon chemin par le hasard, je croyais démêler les beautés que la race jaune peut offrir aux véritables

artistes. Mais pourquoi parler de beautés? Le grand art sait s'en passer, puisqu'il les crée : en imitant librement la nature, il lui imprime son sceau magnifique, qui est le style. Le style transforme les monstres eux-mêmes; il les revêt d'une beauté qui lui est propre. Les Grecs l'ont admirablement prouvé : leur monde fantastique est un divin rêve, tandis que celui des Orientaux est le délire de la difformité. Si Ingres avait peint des Chinois, peut-être saurions-nous de quel caractère leur laideur est susceptible, et jusqu'à quel point l'art peut les transfigurer.

Quant aux œuvres des Chinois eux-mêmes, elles dénotent parfois un mérite d'exactitude qui ne doit inspirer de jalousie qu'aux photographes. Leurs portraits tant vantés, où les détails du visage sont rendus avec un scrupule inintelligent, où les rides et les poils de la barbe sont comptés, où la ressemblance est d'une minutie qui fait rire, quand elle ne dégoûte pas, n'appartiennent pas à l'art, mais à l'industrie. La pensée est étrangère à ces tours de force : la main en a tout l'honneur. En vain j'entends de bons juges s'extasier, je ne puis voir là que le chef-d'œuvre d'un artisan, chef-d'œuvre à la façon du moyen âge, dont la naïveté seule nous touche, et qui n'atteste d'autre génie que celui de la patience.

Quelles que soient la fécondité et la souplesse de l'esprit chinois, il manque d'élévation; il ne ressemble en rien à l'intelligence supérieure qui anime les sociétés fondées par la race indo-européenne. Un peuple qui n'a connu ni le spiritualisme, ni le sentiment de l'infini, ni l'amour de la beauté qui se poursuit toujours, ne peut atteindre à la grandeur ni dans les lettres ni

dans les arts. Appliqués à la pratique de la vie, les Chinois ne sortent point du cercle de l'expérience ; leur âme n'a pour horizon que l'utile, les jouissances matérielles, les caprices stériles de la fantaisie, de même que le maintien du passé fait toute leur sagesse, et le culte des ancêtres toute leur religion. Aussi l'art n'est-il pour eux qu'un enchaînement d'inventions techniques et de routine : son but est de satisfaire les besoins, d'ajouter le luxe au bien-être, de contribuer aux splendeurs du commerce ; mais la recherche des principes, l'amour de l'idéal, l'étude dans le secret de l'atelier, les douleurs généreuses du génie, le feu sacré que le Prométhée des Grecs dérobait au ciel, ces instincts sublimes ne trouvent point de place sous un front dont l'angle est de 25 degrés. Ceux qui ont été reçus à Sans-Souci par l'ancien roi, se souviennent peut-être d'avoir été servis par un Chinois. Ils étaient deux jadis, pauvres jeunes gens amenés en Allemagne par un Barnum qui exploitait la curiosité publique. Rachetés par Frédéric-Guillaume IV, ils furent placés dans une université prussienne, auprès de professeurs distingués. Ni les lumières de la science ni celles des lettres ne purent pénétrer des natures qui n'étaient point faites pour les concevoir. Ces tristes adeptes finirent par demander grâce au prince : ils descendirent avec joie dans les loisirs de la domesticité. Ils eussent fait merveille sans doute, si on leur eût appris à découper des éventails ou à cultiver des arbres nains. Parmi tant d'enfants que nos missionnaires en Chine ont sauvés de la mort et élevés à leur guise, qu'ont-ils obtenu, sinon des chrétiens médiocres et des hommes plus médiocres encore ? On a raison de fermer le Cé-

leste-Empire aux étrangers; le jour où nos idées l'envahiront, il s'affaissera, comme le Mexique et le Pérou se sont affaissés au contact de la civilisation européenne. Ainsi certaines espèces d'animaux disparaissent d'un continent à mesure que l'homme s'y avance. L'antipathie des races (je donne au mot son sens le plus précis) est une loi de la création, et leur mélange est frappé d'impuissance : Babel est la démonstration d'une vérité philosophique.

Il n'y a en Chine, à proprement parler, que des industries, c'est-à-dire des applications professionnelles de l'art; seulement ces industries brillent d'un éclat vif, parce que l'art, qu'elles ont absorbé, leur communique à leur insu la délicatesse, l'élégance, le goût de la richesse, et surtout de la décoration. On a remarqué chez les Grecs l'irrésistible rayonnement des arts, qui s'est étendu jusqu'aux fabrications les plus viles. Tous les meubles de Pompéi dénotent un sentiment exquis de la proportion, de la ligne, de la forme; les détails d'ornementation sont empruntés directement aux plus beaux motifs de l'architecture ou de la sculpture. Les ustensiles de ménage participent à ce caractère, et je vois d'ici, au Musée de Naples, telle écumoire dont Vatel n'eût pas osé se servir, et que le dernier des cuisiniers raillés par Plaute plongeait dans la marmite journellement. Les Chinois peuvent être comparés aux Grecs par ce côté, bien que les deux effets aient eu dans les deux pays des causes opposées. Tout ce qu'ils fabriquent porte un cachet d'art, superficiel mais incontestable; leurs métiers les illustrent, et les œuvres de leurs artisans ressemblent parfois à des œuvres d'artiste. Aussi la porcelaine, leur titre principal

à notre admiration, donne-t-elle la mesure la plus juste de leur talent naturel pour la peinture. Dans les petites choses, il faut un peu d'instinct et beaucoup de routine : leur habileté à décorer de la pâte de kaolin durcie au feu n'a jamais été surpassée par les fabriques célèbres que leur exemple a suscitées sur notre continent. C'est pourquoi je ne crois point faire un honneur trop grand aux Chinois ni un affront aux Grecs en rapprochant les produits céramiques de l'un et de l'autre peuple, produits qui demeurent inimitables. Leurs oppositions ne sont pas moins curieuses que leurs ressemblances. J'en signalerai quelques traits, instructifs parce qu'ils expriment toujours un principe, soit déclaré, soit latent.

On remarque d'abord que nulle part l'art céramique n'a été d'une fécondité plus variée. Les Grecs ont donné aux vases une foule de noms; il les ont appliqués à des usages plus nombreux encore. Ce que nous faisons en bois et en verre, ils le faisaient souvent en terre cuite, depuis les boîtes de toilette jusqu'aux urnes funéraires, depuis les vases à boire jusqu'aux tonneaux destinés au vin. Le tonneau de Diogène était en terre cuite, et la cave de Diomède, à Pompéi, était pleine d'amphores au pied pointu qui s'appuyaient contre le mur. La sculpture faisait cuire également d'innombrables statuettes en argile, des bas-reliefs, des offrandes que les particuliers consacraient dans les temples, des dieux à bon marché pour leurs demeures ou leurs tombeaux. L'architecture, à son tour, demandait aux potiers le couronnement de ses édifices, les chéneaux, les tuiles, les antéfixes, les acrotères, parfois même les figures qui remplissaient les frontons. Di-

butade, un Corinthien, avait trouvé, si l'on en croit les Grecs, cette heureuse application de la plastique. En Chine, est-il besoin de rappeler l'emploi multiplié de la porcelaine? En outre, des statues de toute dimension, qu'il est peut-être téméraire d'appeler des statues, sont ainsi cuites au feu. Quant aux monuments, la Tour de porcelaine nous apprend combien sont considérables les revêtements qu'ils reçoivent. De cette communauté fortuite d'habitudes résultait une nécessité commune. L'argile comme le kaolin sont des matières d'un ton uniforme; elles appellent la couleur. Les deux peuples eurent recours à la couleur, et ici commence la différence de leurs systèmes.

Sans porter atteinte aux théories spiritualistes qui président à la science du beau, il faut reconnaître que toutes les branches de l'art subissent jusqu'à un certain point l'influence de la matière qu'elles prétendent dompter. Entre la pensée qui façonne et le corps inerte qui lui résiste, il y a une conciliation secrète. L'architecte ne construit pas avec le bois comme avec la pierre; le sculpteur conçoit d'une autre manière le modèle qui sera exécuté en marbre ou celui qui sera coulé en bronze; le peintre ne peint point sur la toile ainsi qu'il peindrait sur un enduit frais; à plus forte raison, l'industrie sera-t-elle assujettie aux conditions physiques des substances qu'elle emploie. La porcelaine blanche, d'un grain égal, couverte d'un émail luisant, se chargera des couleurs les plus vives, d'une profusion de détails qui ne sauraient jamais assez détruire sa monotonie éclatante. Telles ne sont point les habitudes de nos fabriques européennes, je le sais; aussi n'ont-elles pour excuse que des motifs de netteté

7

ou d'économie, motifs estimables, par lesquels les gens de goût se laissent médiocrement toucher. La terre cuite, au contraire, est d'un ton assez triste. Quelle que soit sa finesse, elle n'offre aux couleurs qu'un fond ingrat, grossier même, si on le compare au poli de la porcelaine. La couleur ne pourrait s'y appliquer sans épaisseur, et toutes les couleurs n'y conserveraient pas leur beauté. De là un parti de décoration sobre, de là des harmonies austères. Nous sommes accoutumés à prêter aux Orientaux le don de la couleur : il nous semble juste que sous un ciel plus ardent les hommes aient une perception plus intense de la lumière et de ses effets. Van Eyck, Albert Dürer et les maîtres flamands ont peint cependant dans les brumes du Nord ; quels artistes de l'Orient les ont égalés pour la splendeur du coloris? Ne considère-t-on que les étoffes, les meubles, les armes, les produits de l'industrie, si nos œuvres paraissent pâles, ce n'est point par l'indigence des couleurs, c'est par leur richesse trop habilement fondue, par leurs nuances multipliées, par leur timidité, qui craint de heurter le goût. Le rose, le gris, le lilas, mille tons maladifs amortissent l'opposition des couleurs mères, tandis que les dégradations savantes et le jeu des ombres en éteignent l'éclat. L'Asie, au contraire, n'emploie qu'un petit nombre de couleurs, mais elle n'aime que les plus vives, elle les pose crûment, par teintes plates, sans reflets, sans clair-obscur ; elle tire de leur choc naïf une magnificence qui n'a d'autre règle que la fantaisie. Ainsi nous charme la gerbe de fleurs que rassemble au hasard une main villageoise.

Voilà le secret de la supériorité des étoffes de Da-

mas, des tapis de Turquie ou des porcelaines chinoises sur nos merveilles affadies. J'en trouve une preuve singulière. Les Chinois fabriquent aujourd'hui des vases d'exportation. Initiés à nos procédés et connaissant nos goûts, ils veulent plaire (tant l'amour du gain assouplit les préjugés!), ils veulent plaire *aux démons des mers* : c'est le nom qu'ils donnent aux Européens. En peignant les vases qu'ils nous destinent, ils s'efforcent de nous imiter; ils ont recours aux demi-teintes, aux ombres portées; ils marient moins témérairement les couleurs et parviennent quelquefois à les fondre. Aussitôt leurs porcelaines perdent leur beauté : elles pâlissent, leur aspect devient incertain, leur ton faux. L'amateur ne jette qu'un regard de dédain sur des œuvres qu'il compare, avec une trivialité expressive, à des macédoines de légumes. D'enlumineurs ils ont voulu se faire peintres, et, peintres maladroits, ils renoncent au mérite de la décoration sans pouvoir atteindre au mérite de l'art. Or, les Grecs étaient aussi des Orientaux; enivrés par une belle lumière, épris de la couleur, doués par excellence du génie de la décoration, ils pratiquaient en maîtres les tons crus, les effets simples, les oppositions héroïques. Les ornements de l'architecture grecque, soit sur le marbre, soit sur la pierre revêtue de stuc, étaient alternativement rouges, bleus, jaunes, verts; l'or seul adoucissait par ses reflets chatoyants la vivacité des contrastes. Les fonds d'or des mosaïques byzantines ne sont que le développement de cette tradition. Pourquoi donc, sur les vases, les Grecs se sont-ils contentés d'appliquer un vernis noir, en laissant aux figures le ton de la terre cuite? pourquoi ont-ils abandonné assez promp-

tement les habitudes de l'ancien style, qui appliquait çà et là des touches violettes et peignait en blanc le visage, les bras et les pieds nus des femmes? Une semblable contradiction s'explique par la qualité de la matière : sa surface ingrate eût détruit le charme des couleurs. En cela l'industrie chinoise est infiniment supérieure à la poterie hellénique. Si les Grecs eussent connu la porcelaine, quels chefs-d'œuvre de véritable peinture ne trouverions-nous pas dans leurs tombeaux!

Réduits à ne tracer qu'une silhouette, leurs artistes s'attachèrent à la beauté du dessin. Les vases grecs n'offrent, à vrai dire, que des dessins où le sujet se détache du fond par une couleur différente : la couleur n'a même point d'autre but; mais combien les compositions sont simples, le style grandiose, les lignes pures, le sentiment exquis! La figure humaine tient la principale place; la nature est comme supprimée. Quelques traits conventionnels indiquent les détails de la scène. La mythologie, ce riant vêtement des idées abstraites, les amours des dieux, l'épopée, l'histoire elle-même, fournissent des sujets illustres, d'une variété inépuisable. Tout sert de prétexte pour reproduire sans cesse la beauté d'une race qui s'est proclamée divine en créant les dieux à son image.

Sur les vases de la Chine, l'homme n'a pas plus d'importance que les fleurs, les arbres, les animaux; il est rendu avec moins d'exactitude, sans aucun souci des principes du dessin. Pour les Chinois, les accessoires sont le principal : les papillons et les fleurs sont leur triomphe; ils les copient avec une religion digne des enlumineurs de missels. Ils suspendent dans

le vide, au mépris des lois de la perspective, kiosques, arbres, ponts et bateaux; ils gardent toutes les caresses de leur pinceau pour le monstre le plus horrible, minutieux dans les petites choses, négligents dans les grandes, incapables de poursuivre un but plus élevé que les fantaisies d'une imagination puérile. Il serait impossible de rencontrer deux systèmes plus opposés, puisqu'ils atteignent aux deux extrêmes limites de la convention, l'idéal et la chimère : l'un est amoureux de la forme, l'autre de la couleur; celui-là rivalise de noblesse avec l'art, celui-ci tourne volontiers à la caricature; le premier n'étudie que l'homme, et répète les types les plus parfaits, le second ne s'attache qu'au monde extérieur, plus curieux de couvrir par sa fécondité déréglée la surface entière des vases que de chercher une composition ou sage ou saisissante et belle par la porportion. En un mot, je reconnais d'un côté l'esprit de mesure sans lequel l'art ne rencontre jamais les lois qui le constituent, de l'autre l'esprit d'ostentation qui a toujours été propre aux Asiatiques.

L'appétit naïf des sauvages qui se laissent prendre aux verroteries explique jusqu'à un certain point la passion des Orientaux, qui n'aiment que l'éclat : c'est le même besoin de sensations violentes. La constitution de leurs sociétés a pu développer encore cet instinct. Les rois et quelques seigneurs possèdent les richesses, la multitude n'a rien; aussi le faste s'étale-t-il au milieu de pauvres qui seraient misérables, si un beau climat ne leur rendait les privations plus douces. Les palais immenses, étincelants de couleurs, revêtus de matériaux rares, s'élèvent à côté de huttes

qui ne sont que de la boue séchée au soleil ou des roseaux entrelacés. Les trésors des grands regorgent d'ivoire, d'ébène, de lingots, de pierres précieuses, dont ils cherchent en vain l'emploi; ils en chargent leurs vêtements, leurs armes, jusqu'aux harnais de leurs chevaux, et apparaissent à la multitude, qui s'agenouille sur leur passage, magnifiques à l'égal des dieux. En toutes choses, l'art n'est appelé que pour ajouter à leur prestige; il est leur esclave, et ne vise qu'à éblouir. Il y réussit de telle sorte que le goût sévère des Occidentaux eux-mêmes ne peut résister à ses séductions. Nous convoitons, nous payons à prix d'or les étoffes de la Turquie ou de la Perse, les armes de la Syrie, les cachemires de l'Inde, les porcelaines de la Chine. Tout brille dans les bazars de l'Orient, même les produits les plus vils, qui, à défaut d'autres qualités, ont du moins l'éclat. On se garde d'examiner de trop près une richesse qui n'est qu'apparente, et qui en impose par l'enchantement de la couleur. La raison n'a rien à démêler avec les sensations; elle abdique, de peur de détruire leur force; elle se réjouit presque de demeurer confondue en voyant la naïveté d'artisans barbares produire des effets plus puissants que les calculs d'un artiste consommé.

Beaucoup de personnes préféreront les vases chinois aux vases grecs pour décorer leur appartement. Leur goût est juste, car ce ne sont que des meubles. Les vases grecs appartiennent de droit à nos musées, car ce sont des œuvres d'art. Ils inspirent les maîtres dans la sculpture et la peinture, tandis qu'ils attristeraient par leurs tons austères le boudoir d'une petite-maî-

tresse ou le salon d'un financier. Chez les anciens, cependant, ils étaient la parure de la maison avant d'être la parure des tombeaux. L'intérieur élégant des Grecs, l'*atrium* somptueux des Romains, ne craignaient point leur simplicité grave, parce qu'elle était en harmonie avec l'ensemble de la décoration. Les vases s'enlevaient vigoureusement sur les murs, peints d'une seule couleur, qui leur servait de fond comme à des tableaux. La lumière perpendiculaire qui inondait les portiques faisait valoir les figures rouges, que l'on distinguerait à peine dans nos appartements, où les tentures contribuent à étouffer le jour. Au milieu de la clarté, de l'espace, de la simplicité des demeures antiques, les meubles bariolés eussent blessé les yeux. Bien plus, les principes qui présidaient à la construction et à l'ornementation des vases répondaient à l'architecture intérieure des appartements. Ils avaient leur plinthe, leur base, leur attique; les lignes horizontales qui les divisaient en plusieurs zones imitaient les moulures. Il y avait pour les grands vases des frises, des corniches, des couronnements figurés au pinceau, dont les motifs étaient copiés fidèlement sur l'architecture. Ainsi, dans une civilisation que conduit une raison supérieure, tout se tient, tout se complète; les détails frivoles rentrent eux-mêmes dans un cadre grandiose; ils ont leur beauté propre, mais le cadre la fait mieux ressortir.

Les vases chinois, réunis dans un musée, deviennent bientôt une étude monotone et stérile. Ceux qui ont visité les caves du palais japonais à Dresde ont peut-être ressenti comme moi cette impression. Le seul intérêt devant les couleurs qui tourbillonnent autour

du regard, c'est de chercher une classification historique et de reconnaître, selon les époques, le progrès ou la décadence des procédés. Les vases chinois ne gagnent point à être isolés : ils plaisent surtout dans un appartement brillant d'or et de lumières, dans des serres remplies de fleurs variées. Il leur faut un entourage animé, le choc des tons, le reflet des glaces, le jeu des étoffes, en un mot le désordre d'une élégante fantaisie; ils apparaissent dans toute leur valeur à l'étalage d'un marchand de curiosités, parmi les dépouilles des cinq parties du monde : tant il est vrai qu'ils ne sont que des meubles, à la création desquels le caprice seul a présidé.

Les Chinois sont épris de leurs porcelaines anciennes, ils aiment les raretés, ils aiment surtout celles qui sont devenues introuvables; cette maladie est de tous les pays. Leur zèle surpasse même celui de nos amateurs, s'il est vrai qu'ils portent à leur bonnet ou à leur cou des tessons informes en guise de pierres précieuses. Ils payent des sommes à peine croyables les contrefaçons des pâtes célèbres. En effet, la finesse, les tons, la transparence, le craquelage de la porcelaine sont tout pour eux. Je doute que les Grecs fussent aussi prodigues, même par passion. S'ils l'étaient, c'est qu'une admirable composition signée de Sosias ou de Pamphée les avait captivés. Par là se dénote encore la différence profonde des deux peuples : l'un s'attache à l'industrie, c'est-à-dire à la matière; l'autre à l'art, c'est-à-dire à la pensée. Les Chinois pensent peu devant leurs vases ornés de fleurs, de dragons, de paysages chimériques; souvent ces décorations sont dénuées de sens. Les Grecs trouvaient

dans leurs monuments céramiques une source féconde de réflexions. Non-seulement ils avaient à deviner les sujets empruntés au monde infini de la mythologie, non-seulement le mérite de l'artiste commandait l'attention pour être discuté, mais sous le mythe se cachait souvent un symbole spirituel ou naïf, doux ou cruel, qui se rapportait aux principaux événements de la vie. Chacun trouvait chez le potier un souvenir, un présent, une allusion aux choses qui le touchaient de plus près. La naissance d'un enfant, ses jeux, étaient représentés avec une poésie charmante; son éducation dans le gymnase était retracée sous mille formes, tandis que l'autre face du vase lui proposait de glorieux modèles, Castor, Pollux, Hercule. Le vainqueur dans les concours publics trouvait l'image des triomphes les plus divers ennoblie encore par le rapprochement des luttes homériques ou la présence de Minerve. Le poëte couronné se réjouissait d'acheter Bacchus entouré de son cortége, Apollon entouré des Muses. Le guerrier, de retour au foyer, contemplait en souriant les combats d'Ajax et d'Achille. La jeune fiancée rêvait au mariage que lui annonçait l'enlèvement d'Orythie, d'Europe ou d'Hélène. Les scènes d'initiation plaisaient à tous ceux qui avaient été admis aux grands mystères ; les malheurs d'Ulysse s'adressaient aux hardis navigateurs. Sur les vases destinés aux festins, les satyres et les bacchantes prenaient leurs ébats; les boîtes à parfums présentaient aux femmes la tête de Vénus ou les détails gracieux de sa toilette. Les vases funéraires étaient en plus grand nombre : l'idée de la mort s'y déguisait sous des figures propres à en adoucir l'amertume. Le trépas glorieux des héros était un

motif familier, parce que la poésie effaçait par son prestige les tristesses de l'heure dernière. Tantôt Jupiter pesait dans la balance la destinée des mortels; tantôt l'Aurore emportait dans ses bras le corps de Memnon. L'apothéose d'Hercule, l'enlèvement de Ganymède, étaient des allégories plus consolantes encore; les honneurs funèbres autour du tombeau, Électre et Oreste rendant à Agamemnon de pieux devoirs, rappelaient que l'on vivait toujours dans le cœur de ceux que l'on avait aimés. Enfin l'art ingénieux des Grecs donnait aux thèmes généraux une application particulière. Les fables couvraient la réalité; l'humanité se reconnaissait à travers un monde fantastique, et la puissance de l'intérêt personnel prêtait aux sujets esquissés sur les vases la vie, l'éloquence, l'illusion.

Les Grecs étaient ce que les Chinois n'ont jamais été : des penseurs et des peintres. Ils étaient, en outre, des sculpteurs, tandis que les Chinois semblent avoir pour génie l'horreur de la forme. Est-il besoin de montrer combien l'art céramique se rattache à la sculpture, et combien le sentiment plastique lui est nécessaire? Que l'on pétrisse l'argile pour en tirer les contours d'une statue ou le galbe d'un vase, il faut le même amour des lignes pures, les mêmes caresses pour la matière, la même volupté au bout des doigts. Je ne prétends point que les Chinois n'aient point inventé de belles formes; c'est parce qu'ils en ont trouvé quelquefois que je suis d'autant plus sévère pour l'ensemble de leurs œuvres. Cette conclusion paraîtrait uniquement bizarre, si je n'essayais de la justifier par quelques développements.

Dix-huit ou vingt siècles avant la découverte de la

porcelaine, la Chine fabriquait des vases de bronze, remarquables par le nombre, la variété, la fonte, les ornements, l'élégance. Dans ce pays, comme dans l'antique Égypte, il faut remonter plusieurs milliers de siècles pour rencontrer la meilleure époque de l'art, car les sociétés sont soumises aux mêmes lois que les individus en vieillissant outre mesure : elles ont beau se rattacher au passé, la décadence les attend. Les plus beaux vases portent les dates de la dynastie des *Chang* (1766-1372 avant Jésus-Christ), de celle des *In* (1372-1122), de celle des *Tchéou* (1122-248). Leurs formes furent copiées plus tard dans les fabriques de porcelaine. De même la Grèce, avant de façonner l'argile et de la peindre, avait rempli ses temples, ses trésors, ses demeures, de vases en métal. Dans la période féconde, quoique peu connue, qui précède le siècle de Périclès, les artistes les plus célèbres employaient ainsi l'argent et le bronze. Ils exécutaient les cratères magnifiques que les rois de Lydie ou les tyrans de Samos consacraient dans le sanctuaire de Delphes. Corinthe, Délos, Égine, s'enrichissaient par leurs fonderies; l'école de Sparte, trop oubliée par la postérité, préparait dans ses ateliers tel vase immense, chargé d'ornements et de sculptures, dont le renom s'étendait à l'avance dans le monde grec. Aussi les pirates de Samos se promettaient-ils d'enlever ce royal présent avant qu'il parvînt à Crésus. Tant de chefs-d'œuvre étaient malheureusement destinés à périr. Le prix des matières, au lieu de leur assurer une éternelle durée, les signala plus tard à la cupidité des barbares. Les vases chinois eurent un autre sort. Recueillis avec une intelligente sollicitude, ils rem-

plissaient le musée impérial de Péking; ils ont été dessinés, décrits, publiés en 1751 dans un grand ouvrage que possède notre bibliothèque de Paris. C'est en parcourant attentivement ces vingt-quatre volumes in-folio qu'on apprécie à sa valeur l'instinct plastique des Chinois.

On est frappé d'abord de leur imagination qui a enfanté des formes innombrables, des caprices insensés et des combinaisons heureuses, des monstres hideux et de charmantes arabesques, des contours sans fin et des proportions excellentes. Entre ces deux extrêmes on constate une série de nuances ; mais les belles formes sont l'exception. Souvent, quand la décoration est exquise, le galbe du vase est mauvais ; s'il est bon, quelque accessoire fâcheux détruit l'effet des lignes : rien n'est plus rare qu'une œuvre irréprochable. Les cornets seuls doivent à la simplicité de leur principe une correction constante. On remarque avec surprise que parfois les Chinois ont trouvé les mêmes types que les Grecs. Tels vases lagènes, telles amphores, tels cratères, seraient dignes de la Grèce, si une moulure sans style, si des anses grotesques ne gâtaient la pureté du contour. Je me hâte cependant d'ajouter que certaines pièces eussent figuré avec honneur dans les ateliers de Corinthe ou d'Athènes. On conçoit qu'une fécondité déréglée, en essayant de tout, rencontrât quelquefois juste. La fantaisie qui tordait la matière en faisait jaillir parfois un éclair subit. De même qu'un malade fiévreux prononce dans son délire des mots sublimes sans en avoir conscience, de même les artistes chinois n'avaient pas conscience des beautés qu'ils venaient de créer. Au lieu de s'y attacher, ils

couraient plus loin pour retomber dans des formes bizarres et confuses. Ils portent leur propre condamnation. Trouver le beau sans le comprendre, un principe vrai sans en arrêter la formule, c'est la pire des cécités morales ; en toutes choses, l'infériorité de race se trahit.

Ainsi, malgré des ressemblances fortuites, les Grecs et les Chinois sont arrivés aux résultats les plus opposés dans l'art céramique. Les uns ont appliqué leur science du dessin sans y joindre le charme de la couleur, les autres cherchent le jeu des couleurs sans aucun souci de la science du dessin ; les premiers, n'attachant qu'une faible importance à la qualité de la matière, tiraient d'une poignée d'argile des formes admirables ; les seconds, insensibles à la perfection des formes, s'efforcent d'obtenir les matières les plus splendides qui éblouissent le regard à la façon des pierres précieuses. C'est pourquoi les Grecs ont élevé la fabrication de leurs poteries à la dignité d'art, tandis que les Chinois ont laissé leur porcelaine au premier rang parmi les magnificences de l'industrie.

La manufacture impériale de King-te-tchin est un bourg immense, où l'on compte plus d'un million d'habitants. Les maisons entassées, les rues étroites, l'activité bruyante de la foule, les tourbillons de fumée et de flamme qui s'élèvent dans les airs, tout rappelle l'aspect à la fois triste et animé de nos cités commerçantes. « A l'entrée de la nuit, dit un voyageur, on croit voir une ville en feu, ou bien une vaste fournaise qui a plusieurs soupiraux. Là, malgré la cherté des vivres, se pressent des familles indigentes, parce que

les moins robustes trouvent de l'emploi. Il n'est pas jusqu'aux aveugles qui n'y gagnent leur vie à broyer des couleurs. Un seul mandarin gouverne cette ruche populeuse, il y maintient un ordre parfait : ce n'est pas le moindre éloge du caractère chinois. »

En 1815, le gouverneur de King-te-tchin était un esprit observateur, curieux de pénétrer les secrets variés de la fabrication ; il s'intéressait même à l'histoire d'un art dont l'origine remontait déjà à tant de siècles. C'est pourquoi il engagea le précepteur de son fils à revoir les manuscrits d'un lettré du pays, compilation précieuse, quoique mal rédigée : le mandarin la compare lui-même à une pièce de bois artistement taillée à laquelle manque la couleur et le vernis ; je crois qu'il y manque quelque chose de plus. Cet ouvrage était le résumé d'un certain nombre de publications sur la porcelaine. Il y était question des fabriques disséminées sur tous les points du Céleste-Empire, mais particulièrement de la manufacture de King-te-tchin[1]. Le gouverneur voulut écrire lui-même la préface du livre qu'on allait imprimer. On y reconnaît sans surprise l'exagération d'un courtisan. « Les saints hommes de l'antiquité, en inventant et fabriquant des vases, n'ont eu en vue que l'utilité et l'intérêt du peuple, et ils ont pensé que, dans la confection des ustensiles qui lui servent chaque jour pour boire et pour manger, il n'était pas nécessaire de déployer toutes les

[1] Nous devons à M. Stanislas Julien la traduction de cette compilation curieuse, qu'il a singulièrement éclaircie par ses résumés, ses tables et ses planches Son livre a été imprimé en 1856 et a pour titre : *Histoire et fabrication de la porcelaine*. J'en extrais la plupart des détails qui forment la seconde partie de cette étude.

ressources de l'esprit et du talent ; mais depuis que notre auguste empereur comble les ouvriers de bienfaits et rétribue libéralement leur travail sans leur imposer de pénibles fatigues, le peuple vit en paix, et son bien-être s'accroît sans cesse ; il travaille avec ardeur et les vases qui sortent de ses mains ne laissent rien à désirer. La population de King-te-tchin augmente à vue d'œil, et les porcelaines qu'elle produit acquièrent chaque jour plus de finesse et de beauté. Il n'y a personne qui ne fasse tous ses efforts et ne tressaille de joie. »

Le zélé mandarin oublie que ses flatteries seront démenties par les pages qui vont suivre, car les archéologues chinois proclament eux-mêmes que les anciennes fabriques ont élevé l'art à une perfection dont les âges plus récents ont perdu le secret. L'industrie n'a aujourd'hui d'autre ambition que d'imiter les vieux modèles, et elle est loin d'y réussir, tant il est vrai que le progrès et la décadence sont une loi fatale, même chez le peuple qui possède par excellence le respect de la tradition.

Les auteurs chinois s'accordent à placer l'invention de la porcelaine entre l'an 185 avant Jésus-Christ et l'an 87 de l'ère chrétienne. Avant cette époque, la Chine ne connaissait que les vases en terre cuite et en bronze. Telle n'était point l'opinion de savants étrangers qui avaient trouvé des petits flacons en porcelaine dans les tombeaux égyptiens. Les tombeaux remontaient à dix-huit siècles avant notre ère, et comme les flacons portaient des caractères chinois, Rosellini, Wilkinson, Davis en concluaient que la Chine avait connu la porcelaine dès le temps des Pharaons. M. Stanislas Julien

a clairement démontré que les Chinois ont employé successivement six sortes d'écriture dont les dates sont précises. Les signes tracés sur les flacons appartiennent à la quatrième période et furent inventés par un eunuque de l'empereur Youen-ti, de l'an 48 à l'an 33 avant Jésus-Christ. En outre, M. Medhurst, interprète du gouvernement anglais à Hong-kong, a reconnu que ces inscriptions étaient des vers extraits de poëtes célèbres. « Les fleurs s'ouvrent, et voici une nouvelle année, » dit un vase ; « la lune radieuse brille au milieu des pins, » dit un autre. Or les poëtes auxquels ces citations sont empruntées vivaient au huitième siècle de notre ère. Enfin on peut acheter aujourd'hui dans les magasins chinois des bouteilles exactement semblables : le commerce de la mer Rouge les apporte au Caire. M. Mariette, pour qui l'Égypte n'a plus de secrets, m'a assuré que les Égyptiens y mettaient l'antimoine dont ils se servent pour peindre les yeux. On devine que les indigènes, pleins de complaisance pour la passion des Européens, garnissent parfois les tombeaux qu'ils veulent leur faire découvrir avec plus de zèle que de discernement. Voyez la révolution que ces adroits spéculateurs ont failli causer dans l'histoire de l'art !

Pendant plusieurs siècles, le développement de la céramique fut assez lent. Les fabriques, qui couvrirent plus tard tant de provinces, étaient peu nombreuses. Attachés aux routines professionnelles, les potiers ne cherchaient que la qualité de la pâte et les teintes les plus heureuses. On ne savait point appliquer des couleurs variées ; le critérium suprême de ces tons uniformes était leur harmonie avec la couleur du thé.

Dans la porcelaine jaune, le thé paraissait trop brun, dans la porcelaine brune, trop noir ; on le trouvait appétissant dans la porcelaine bleue, qui lui donnait un reflet vert. Aussi les empereurs se réservaient-ils exclusivement l'usage des pâtes les plus belles. Telle qualité s'appelait porcelaine *de couleur cachée*, uniquement parce qu'il était interdit aux particuliers de s'en servir. Au dixième siècle, un empereur, quelques jours après son avénement au trône, fut respectueusement prié d'indiquer le modèle des vases destinés à son service. Il écrivit sur le placet : « Qu'à l'avenir on donne aux porcelaines la teinte azurée du ciel après la pluie, tel qu'il apparaît dans les intervalles des nuages ! » Les artisans, inspirés par une réponse aussi poétique, créèrent en effet une pâte qui demeura célèbre : « elle était bleue comme le ciel, brillante comme un miroir, mince comme du papier, sonore comme un instrument de musique, d'un lustre et d'une finesse charmante. » Parfois une légère craquelure en rehaussait le mérite. « Seulement, ajoute l'auteur chinois, la plupart des vases gardaient au pied la terre grossière qui leur avait servi de support pendant la cuisson. » La beauté de cette porcelaine désespéra les imitateurs : on l'appela toujours *le bleu de ciel après la pluie*, et lorsqu'après l'an 1368 on eut cessé d'en fabriquer, les amateurs en recherchaient les moindres fragments pour orner leur bonnet ou leur chapelet. Aujourd'hui les Chinois répètent, avec l'exagération qui leur est familière, que ces tessons éblouissent les yeux comme des pierres précieuses, et que les éclairs qui en jaillissent pourraient détourner une flèche.

La pâte blanche fut vraisemblablement la première en honneur. Celle de Ta-i était renommée dès le septième siècle. Le poëte Thou-fou adressait à un mandarin une pièce de vers ainsi conçue : « A Ta-i, on fabrique de la porcelaine légère et solide. Quand on la frappe, elle rend un ton plaintif comme les coupes en jade. Les tasses blanches de Votre Seigneurie effacent l'éclat de la neige. Envoyez-moi promptement une de ces tasses dans mon humble cabinet d'étude. » La sommation est peu discrète, mais les poëtes prennent bien d'autres licences. Déjà l'on cherchait des parois minces, sonores, transparentes. La tendance naturelle de la céramique est d'arriver, en effet, à la finesse et à la légèreté. C'est ainsi que les Grecs s'efforcèrent de donner à leur argile, si inférieure au kaolin, l'épaisseur la moins sensible. On gardait à Érythres, en Ionie, les monuments d'une rivalité généreuse entre un maître et son élève, qui s'étaient défiés un jour, chacun se vantant de façonner la coupe la plus mince. Les produits de cette lutte furent conservés par la ville et proposés comme modèles aux générations qui suivirent.

Quand la qualité de la pâte eut atteint une perfection notable, les ouvriers chinois essayèrent de décorer la surface. Les tasses et les écuelles du pays de Thsin étaient toujours d'un blanc pur, mais elles offraient en même temps des poissons en relief ou des veines imitant les rides de l'eau ; d'autres étaient ornées de dessins qui ressemblaient à de fins rubans ou plutôt à des pattes de crabe. On admirait surtout les porcelaines qui portaient des traces de larmes. Parfois l'émail avait l'aspect de graisse figée ; la comparaison est peu élé-

gante, mais d'une exactitude toute chinoise. Telle fabrique obtenait des veines semblables à des œufs de poisson, telle autre savait semer des grains de millet et imiter la chair de poule ; plus loin, les pièces étaient déclarées charmantes, si leur émail, couvert d'une multitude de boutons, rappelaient la peau rugueuse d'une orange. Dès qu'une bizarrerie heureuse était née du hasard, l'industrie de ce peuple imitateur s'efforçait de la perpétuer. Rien ne ne montre mieux combien les découvertes étaient parfois imprévues, que la naïveté des inventeurs eux-mêmes. Un jour les ouvriers du village de Yong-ho fabriquèrent des vases et les mirent au four. Les vases étaient beaux comme du jade, c'est-à-dire comme des pierres précieuses. Un ministre de l'empereur était dans les environs. Craignant que ce miracle n'arrivât à sa connaissance, les ouvriers murèrent aussitôt l'ouverture et s'enfuirent. La fabrique fut dès lors abandonnée. La superstition n'était point étrangère à cette terreur, quoique le dieu-martyr de la porcelaine veillât sur ses adorateurs. Potier lui-même, il s'était jeté dans le feu un jour que, faute d'aliments, la flamme défaillante allait faire manquer la cuisson.

Les progrès de la porcelaine blanche ne nuisaient pas aux progrès de la porcelaine de couleur. Rien n'était épargné pour obtenir les tons les plus splendides. On réduisait des cornalines en poudre : quand les Occidentaux eurent poussé leur commerce jusqu'en Chine, on leur payait le bleu de cobalt deux fois son pesant d'or. Les ouvriers en volaient, de même qu'un peintre grec, auquel les couleurs étaient fournies, lavait cent fois son pinceau, afin d'emporter le soir une eau

riche en sédiments. Toutefois les empereurs ne se laissaient point décourager. Ils recommandaient avant tout le cobalt qui offrait des points rouges comme du cinabre, ensuite celui qu'émaillaient des étincelles d'argent. L'émail était-il ponctué de bleu ou irisé comme la glace, les vases étaient réservés aux mandarins et s'appelaient *vases des magistrats*. Chaque variété de couleur avait un nom qui en rehaussait la noblesse. Au blanc de clair de lune correspondait le rouge de soleil avant la pluie. Le noir semé de perles jaunes était le privilége de la fabrique de Kien ; celle de Kiun avait le secret de l'émail brun comme de l'encre. Les comparaisons les plus inattendues aidaient à distinguer la délicatesse des nuances. Les amateurs ne confondaient point le bleu d'oignon avec le bleu de prune, ni le jaune d'anguille avec le jaune poil de lièvre. Tel violet avait pour type la peau d'aubergine, tel vert la peau de serpent. Je m'arrête, car la subtilité des critiques se portait des assimilations les plus poétiques aux plus triviales.

L'industrie se soutient par les nouveautés. Les Chinois tiraient parti de tout, et tournaient parfois en beautés les défauts mêmes de la fabrication. Lorsque l'émail se refroidit plus vite que la pâte qu'il recouvre, il tressaille, se fend et forme mille réseaux. C'est ce qu'on appelle craquelage. Les artisans s'attachèrent à produire artificiellement ce désordre ; remplissant ensuite toutes les veines d'une couleur rouge ou noire, ils obtenaient des dessins aussi charmants que les écailles d'une truite. Les Européens n'admirent pas moins ces accidents heureux, et les payent plus cher qu'une œuvre de talent.

D'un ton vif et uniforme à des ornements de couleur variée la transition était naturelle. De bonne heure on décora les vases : on y peignit surtout des fleurs bleues. Les fleurs jouent un grand rôle dans la vie des Chinois. Elles sont, avec le vin extrait du riz, leur principale source de jouissances. Elles inspirent leurs poëtes; elles rendent poëtes, surtout pendant l'attendrissement d'une légère ivresse, les plus simples lettrés. Une pivoine, un poirier fleuri, les chatons d'un saule transportent les sensibles Chinois. Leurs comparaisons les plus brillantes sont empruntées aux jardins. La jeune fille est une fleur de pêcher, ses sourcils ressemblent à la feuille du saule printanier, son corps est formé des vapeurs qui s'élèvent le matin sur les arches du pont. Un homme éloquent est la marguerite des haies ; ses vers, s'ils ont sept syllabes, s'appellent des rejetons fleuris qui s'élèvent sept à sept; il deviendra à coup sûr une plante des jardins académiques, c'est-à-dire un académicien. Le goût des Chinois pour les fleurs est parfois touchant, parfois puéril; cependant il dénote toujours des âmes douces et qui se contentent d'émotions non cherchées. Leurs poésies et leurs romans trahissent sans cesse ce culte de la nature. M. Théodore Pavie a traduit un conte intitulé *les Pivoines*, dont le héros est un vieillard passionné pour les fleurs. Enlevé par les fées, il devient immortel, parce qu'il a défendu au péril de ses jours un massif de pivoines. Nous ne serons donc point surpris de retrouver dans l'art des Chinois aussi bien que dans leur littérature le reflet de leurs mœurs. Les fleurs tiennent la première place sur leurs vases, de même que la représentation de l'homme tient la place principale sur

les vases grecs. Les Hellènes ont fait les dieux à leur image, et les Chinois se jugent volontiers à l'image des fleurs. Si les premiers ont été téméraires, les seconds ne sont-ils pas présomptueux?

Les vases sont donc couverts d'une profusion de fleurs, tantôt imitées, tantôt fantastiques. Leur flore est infinie parce qu'elle est surtout chimérique, et, pour ne s'épuiser jamais, ces créations ne sont pas moins charmantes. Les essais furent longtemps grossiers, à en croire les historiens. Ils ne citent aucune œuvre distinguée dans ce genre avant la dynastie des Song, qui régna de l'an 960 à l'an 1279. Alors même certaines provinces, dont je n'ose citer les noms trop étranges pour nos oreilles, étaient encore arriérées. Quant aux fabriques célèbres, elles savaient non-seulement peindre les fleurs, mais les mouler, les graver en creux, les ciseler en relief. Déjà la convention avait inspiré des types remarquables, et les artisans se plaisaient à reproduire une fleur à grands ramages qu'ils comparaient au phénix volant. Les figures humaines, les scènes de la vie familière, les animaux, les monstres surtout commencent à se mêler au règne végétal. Tous les efforts cependant se dirigent vers l'éclat des couleurs et la finesse du dessin; ni les produits de l'art ni les ouvrages des critiques n'attestent le moindre souci de la forme. Les porcelaines de Tiao étaient vantées, il est vrai, pour la beauté de leur forme sous le règne des Song; mais comme les historiens chinois ne s'expliquent point, qui pourrait deviner ce qu'entend par la beauté des formes un peuple qui n'a jamais eu le sens plastique? On louait, par exemple, les coupes et les tasses fabriquées à Téhoa, parce qu'elles

avaient les bords un peu aplatis. Les vases d'un artiste plaisaient, parce qu'ils étaient étranglés vers le milieu, ce qui les faisait appeler vases à *ceinture comprimée*. Ici la forme d'une poire, là celle d'un instrument de musique, séduisaient des esprits accoutumés à mettre le bizarre à la place du beau. Je conçois mieux que l'on goûtât des porcelaines minces comme le papier ou celles qu'on nommait coquilles d'œuf. La légèreté doit être un des problèmes de l'art céramique : les Grecs et les Chinois se sont rencontrés sur ce point; mais ces derniers ne se préoccupent guère que de la finesse, ils s'appliquent aux formes uniquement pour les faire variées, et le besoin de variété les conduit au monstrueux. Leurs critiques sont rarement choqués par la grossièreté des formes, ils le sont plutôt par les inégalités de l'émail. Lorsque l'émail est défectueux, il laisse la porcelaine à nu : alors paraissent ce que les Chinois appellent poétiquement des *sourcils entaillés* et des *os découverts*, accidents qui ne leur inspirent que du dégoût.

On peut néanmoins regarder la dynastie des Song comme l'époque du progrès déclaré de l'art céramique. Du dixième au treizième siècle par conséquent, les fabriques se multiplient, les procédés se perfectionnent, quelques artistes se détachent de la foule des ouvriers. Deux frères, du nom de *Tchang*, deviennent inégalement célèbres, car on distinguait soigneusement leurs œuvres. Celles du *frère aîné* étaient les plus belles : elles étaient extrêmement minces, tantôt couleur de riz, tantôt d'un bleu pâle, et mille veines délicates formaient un réseau d'œufs de poisson. Plus tard on voulut les imiter, sans y réussir. Vers le même temps, les

porcelaines de la famille *Chou* furent également de mode : elles étaient ou blanches ou violettes. Le père fabriquait en outre des objets de curiosité, tandis que la fille, plus habile, vendait plusieurs onces d'argent chacun de ses grands vases lagènes.

Sous la dynastie des empereurs mongols (1260-1328), le mouvement se ralentit. Les souverains n'accordaient plus les mêmes encouragements à l'industrie ; la fabrique impériale de King-te-tchin était elle-même négligée ; on la laissait produire, sous le poids d'un impôt, pour les particuliers. Les empereurs ne demandaient, de temps à autre, que la porcelaine blanche nécessaire à leur usage. La faiblesse humaine ne se dément dans aucun pays; peut-être, par une réaction naturelle, voyaient-ils d'un œil froid l'art qu'avaient protégé leurs prédécesseurs. On cite toutefois sous leur règne un artisan nommé *P'ong*, dont le mérite consistait à imiter certains vases anciens et devenus rares.

Les Ming montèrent sur le trône en 1368. Aussitôt la porcelaine fut remise en honneur : les beautés préparées depuis tant de siècles éclatèrent; c'est l'âge de la perfection, j'entends cette perfection relative, qui ne peut être en Chine que le raffinement. Les pièces de cette période, qui s'étend jusqu'à la fin du dix-septième siècle et coïncide avec notre renaissance, sont prisées sans mesure par les antiquaires chinois. De même qu'on reconnaît les vases fabriqués sous les Song par des marques peintes sous leur pied, — feuille d'acore, fleur de sésame, poissons, clou en saillie, — de même, sous la dynastie des Ming, des marques auxquelles correspondent des dates précises sont peintes au centre des vases : deux lions poussant une boule (1403-1424), deux

canards, symboles de l'amour conjugal (1403-1424), un dragon et un phénix extrêmement petits (1426-1435), une poule et ses poussins (1465-1487), une branche d'arbre à thé (1522-1566), des feuilles de bambou (1573-1619). Les savants chinois citent d'autres marques de fabrique sans en fixer la date : des jeunes gens jouant à la balançoire avec des jeunes filles, un lettré devant des nymphéas, un poëte devant un chrysanthème. Je pourrais transcrire leurs noms, mais ceux qui essayeraient de les prononcer m'en sauraient peu de gré.

Il est naturel de voir quelquefois sur les vases un reflet des mœurs du temps : l'industrie suit les lois de la mode, auxquelles l'art lui-même se dérobe rarement. Or qui peut dire quelles causes futiles régissent la mode et égarent un peuple entier? De l'an 1567 à l'an 1572 vécut un empereur fort épris du plaisir. Mon-tsong n'aimait pas seulement le plaisir, il en recherchait les images. Par son ordre, un grand nombre de porcelaines furent couvertes de peintures licencieuses. La contagion fut rapide : pendant plus d'un demi-siècle, jusqu'en 1619, la Chine fut remplie de ces honteux produits. Les bons Chinois avaient trouvé pour les désigner une expression digne de la pudeur anglaise, ils les appelaient *peintures du printemps;* mais les fabricants ne se plaignirent jamais qu'on en achetât moins dans les autres saisons, ce qui met le printemps hors de cause.

Quelque délicat que soit ce sujet, j'en veux cependant dire un mot qui ne fera rougir personne, car l'artiste, aussi bien que le médecin, peut toucher à tout d'un doigt chaste. Nous avons en Europe des peintures

libres apportées de la Chine. Elles représentent quelquefois deux personnages qui ne ressemblent que par un seul point à l'Amour et à Psyché, à Mars et à Vénus dans les filets de Vulcain : ai-je besoin de dire que ce point de ressemblance n'est pas la beauté? Mais on trouve le plus souvent un magot entre deux belles ; par là nous sommes ramenés aux mœurs de la Chine, ou, pour parler juste, à ses habitudes littéraires. La bigamie n'est point un cas pendable aux yeux des Chinois, ils l'estiment même (on ne saurait pousser plus loin la galanterie) une condition de bonheur parfait ; si, du moins, leurs romans sont l'expression sincère de ce qu'ils rêvent. Dans les romans, deux jeunes filles s'aiment tendrement, elles se promettent d'épouser le même mari, afin de ne jamais se quitter. Pendant ce temps, le héros, qui est toujours un jeune bachelier, les rencontre séparément, les aime d'un amour égal, quoique différent. Après mille traverses, les trois amants sont réunis par le même mariage, ils vivent dans une harmonie admirable : Pythagore les eût comparés aux trois côtés d'un triangle équilatéral. Le roman des *Deux cousines*, traduit par M. Stanislas Julien, est la démonstration la plus remarquable de cette subtile théorie. Le rapport qui existe entre les débauches du pinceau et les créations idéales de la littérature prouve une fois de plus combien les arts et les lettres se tiennent par des liens étroits.

Une autre mode, plus innocente, fit fureur dans la première moitié du quinzième siècle. On était passionné pour les combats de grillons ; les Athéniens le furent bien pour les combats de coqs et de cailles ! Les Chinois avaient la patience de dresser leurs grillons, de

même que certains spéculateurs européens dressent de petits insectes qu'ils nourrissent de leur sang. De l'an 1426 à l'an 1437, un fabricant nommé *Lo* ornait ses coupes de grillons belliqueux. A la même époque, deux sœurs de la famille *Siéou* surent profiter aussi de l'engouement public ; seulement, au lieu de peindre leurs noirs lutteurs, elles les ciselaient dans la pâte. De l'an 1468 à l'an 1487, on signale encore deux ouvriers qui excellaient à représenter une poule avec ses poussins, pleins de vérité et de mouvement. *Kao-than-jin* les peignait sur des jarres, *Ko-tchou* sur des tasses à boire. La variété des formes, la finesse du travail, la pureté des couleurs, recommandaient les produits de ces artisans.

Déjà cependant les fabricants de porcelaine cessent de chercher l'originalité ; ils s'attachent à imiter les anciens modèles. Le seizième siècle est le temps de ces patientes contrefaçons ; c'est aussi la limite d'une perfection qui tourne insensiblement à la décadence. Un art qui ne regarde que son passé oublie bientôt son avenir. Tous les artisans qui acquirent alors une grande renommée la durent à la fidèle reproduction des anciens vases. On accourait, disent les historiens, de toutes les parties de l'empire, pour acheter leurs porcelaines, et celles qui copiaient la haute antiquité, c'est-à-dire les vases antérieurs à la dynastie des Song, et celles qui copiaient la moyenne antiquité, c'est-à-dire les vases postérieurs à cette dynastie. Le vénérable *Tsouï* (1522-1566) prétendait continuer les traditions du quinzième siècle ; *Ngéou* (1573-1619), au contraire, se proposait pour modèles les vases du *frère aîné*, les *porcelaines des magistrats*, et celles de Kiun. Un vieil-

lard du nom de *Ou* suivait son exemple (1573-1619). Ses vases eurent une vogue prodigieuse ; sous leur pied, il gravait ces mots en guise de signature : *Le religieux Ou qui vit dans la retraite.* Le goût des contrefaçons se répandait dans le public à mesure que l'habileté des imitateurs était plus grande. On achetait au poids de l'or les vases d'un original nommé *Tchéou*, faussaire tellement adroit qu'il trompait les plus fins connaisseurs. Il aimait à porter lui-même ses porcelaines chez les antiquaires, mais en les avertissant, à la différence de nos faussaires européens. Un jour il rendit visite à un personnage considérable qui était président des sacrifices. Il lui demanda la permission d'examiner à loisir un trépied-cassolette très-ancien qu'il savait en sa possession. Il en prit la mesure avec la main, appliqua un papier humide pour lever l'empreinte des veines, et se rendit à King-te-tchin. Six mois après, il reparut : tirant de sa manche un trépied semblable, il l'offrit au président, qui ne pouvait croire que ce fût une copie. Plus tard, un amateur forcené donna vingt-cinq mille francs de la pièce fausse, l'obtint, et, plein d'allégresse, s'enfuit avec son trésor.

Ni les Saxons ni les Français n'auraient bonne grâce à critiquer l'imitation littérale qui préside depuis trois siècles à la fabrication des porcelaines chinoises. Meissen et Sèvres ont suivi les mêmes errements. La manufacture impériale de King-te-tchin, en soumettant ses ouvriers à une règle étroite, contribua à éteindre toute initiative. Là, chacun a sa tâche, comme dans nos fabriques d'horlogerie chacun a sa pièce et n'en fait jamais d'autre. L'un grave à la pointe, l'autre émaille ; celui-ci esquisse le sujet, son voisin peint

une certaine espèce de fleurs, un troisième peint les animaux, un quatrième les nuages et les montagnes ; les ornements sont appliqués par un cinquième. Un vase passe par dix mains avant d'être achevé, et l'intelligence n'a aucune part dans cette œuvre morcelée. Aussi l'imitation est-elle le principal caractère de cette manufacture, qui est au reste de la Chine ce que Sèvres est aux fabriques particulières de la France. L'historien de King-te-tchin a pu consacrer un livre entier à l'énumération des porcelaines qui y sont imitées. On sait tout copier, même les émaux byzantins, les émaux de Limoges, les vases arabes. On s'est plié à notre goût occidental, et l'on fabrique aussi mal que possible des vases destinés aux *diables des mers :* pour eux c'est toujours assez bon. En cela, les Chinois sont à la hauteur de notre commerce d'exportation ; mais j'admire la naïveté de l'auteur chinois, qui, après avoir exposé les règles de la fabrication de la porcelaine, finit par cette réflexion péremptoire : « Du reste, tout le mérite consiste à bien imiter la nature. » Est-il au contraire un art plus éloigné de la nature que l'art chinois ? En est-il un plus conventionnel ? Et ce sont précisément ces bizarres conventions qui font la beauté de ses meubles et de ses porcelaines ! En terminant, je ne saurais en faire un plus grand éloge, mais cet éloge a besoin d'être justifié.

L'industrie est une dépendance de l'art. Elle s'y rattache, elle vit de ses reliefs, elle lui doit souvent sa grandeur ; mais il faut qu'elle conserve le caractère qui lui est propre. Les artistes peuvent descendre jusqu'à elle : Raphaël a dessiné des modèles pour les tapisseries d'Arras et les plats de Faenza. Quant à l'arti-

san, il se perd, s'il prétend créer à la manière des artistes. Vos statuettes sculptées dans le bois par les montagnards de la Suisse, ou dans l'ivoire par les pêcheurs de Dieppe, vos figures de cire, parure des places publiques, vos chevaliers sur les pendules, vos chiens et vos chats brodés sur le canevas, vos paysages sur les papiers peints me font tout simplement horreur. Dès qu'on imite la nature, on fait de l'art, et l'art a des exigences suprêmes. Les essais d'un ouvrier ne peuvent toucher que par leur naïveté, comme les dessins des écoliers sur leur rudiment. A-t-il du talent, qu'il devienne peintre ou sculpteur ; veut-il rester dans l'industrie, qu'il ne profane point, par de plates caricatures, les œuvres du Créateur. L'industrie a son domaine privilégié, où elle ne craint plus une comparaison qui l'écrase : ce domaine est sans limites, c'est la fantaisie. Dès lors elle n'évoque plus les jugements sévères de notre raison : elle ne peut que satisfaire notre goût et provoquer ses caprices. Peignez sur vos tentures des fleurs qui n'ont jamais existé ; que les pétales soient verts, les feuilles rouges, la tige dorée, peu m'importe si les dessins sont légers et les tons harmonieux. Mon regard erre avec plaisir sur un tapis couvert de rinceaux fantastiques ; il en suit les enroulements sans chercher à se les expliquer : la beauté du tissu et la richesse des couleurs suffisent pour le charmer. Travaillez l'ivoire comme une dentelle, faites porter vos meubles par des monstres et des chimères, sculptez sur vos portes et vos cheminées des ornements dont le type m'échappe, aussi bien que le fil de ses idées échappe à l'homme qui rêve ; vous ne parlez plus qu'à mon imagination, toujours prête à vous suivre, et

qui n'a d'ailleurs d'autre critérium que cet instinct fugitif et variable, cette fleur de sentiment qu'on appelle le goût. Tel meuble est de bon goût, il est de mauvais goût, voilà la seule formule de mes arrêts, dès que vous ne prétendez plus ressembler à l'art. Encore n'oserai-je insister, parce que l'objet qui m'a déplu plaira peut-être à mon voisin; il plaira même à tous mes voisins, si la mode l'ordonne, la mode, cette sotte qui conduit tant de gens d'esprit.

On conçoit donc par quel secret prestige les porcelaines chinoises ont séduit les Occidentaux à diverses époques et en tous pays. Elles ne se recommandent pas seulement par la finesse de la pâte, par l'éclat des couleurs, par la beauté de l'émail, par la variété des formes, qui touche parfois à la difformité. Quoique toutes ces qualités soient le but principal d'une industrie, les vases chinois ont un mérite plus grand encore : leur décoration est de pure fantaisie. Jamais naturaliste ne parviendra à déchiffrer la flore infinie que le pinceau des Chinois a créée; les monstres et les oiseaux magnifiques s'entremêlent dans le plus grand désordre; les ornements, au lieu d'être comme les nôtres d'une régularité géométrique, se rient de la règle et du compas; les paysages sont suspendus dans le vide, les ponts et les rivières se perdent dans les nuages, les arbres ressemblent rarement à la nature, les personnages eux-mêmes sont traduits d'une façon tellement libre qu'ils n'appartiennent plus à l'humanité. Ils semblent inventés uniquement pour orner les vases et les meubles; la langue française rencontre juste en les appelant, par une locution familière des *Chinois de paravent*. L'art n'a rien à démêler avec ce monde où

l'imitation est un jeu, où tout est pour l'effet, où l'on se promène comme en songe. Aussi, dans ce genre, la Chine a-t-elle élevé l'industrie à un degré que nous n'avons jamais pu atteindre. Plus les produits de nos manufactures de porcelaines sont élégants, riches, décorés avec une méthode claire et un art précis, plus ils nous laissent froids. Je ne parle point de ceux que peignent des artistes de profession; ce ne sont plus des vases, ce sont des tableaux sur porcelaine. Néanmoins l'industrie proprement dite s'égare, parce qu'elle se croit un art, parce qu'elle copie des fleurs vraies, des animaux vrais, des compositions sages, et met un peu d'or sur de tristes fonds blancs. J'aurais mauvaise grâce à prêcher ma théorie, car chaque peuple a son génie propre. Je regrette seulement, quand je vois nos porcelaines, que nous ne demandions pas plus souvent des leçons aux Chinois.

UN PRÉJUGÉ SUR L'ART ROMAIN

Si les premiers siècles de l'histoire romaine sont obscurs, les Romains ont singulièrement contribué à accroître cette obscurité. Les récits de leurs annalistes sont souvent invraisemblables ; des mensonges dictés par l'orgueil cachent les sources et effacent les traces du passé. L'archéologie a fait surgir du sol des ruines et des preuves irrécusables ; elle a redressé le témoignage des hommes par le témoignage indirect mais incontestable des monuments. Elle est appelée à prêter à l'histoire un concours chaque jour plus efficace, puisqu'elle pénètre chaque jour, par ses découvertes, la civilisation étrusque et la civilisation primitive des Romains.

Un préjugé, que les auteurs latins ont unanimement répandu, s'étend sur une période de cinq cents années et, pour ainsi dire, sur l'art romain tout entier. Comment la postérité n'aurait-elle pas cru un peuple qui s'accusait lui-même en disant : « Pendant cinq siècles,

nous avons été sans arts, grossiers, ennemis du beau; nous avons méprisé les artistes, et nos mains rudes n'ont manié que les armes ou la charrue? C'est la Grèce qui nous a initiés à des jouissances délicates; c'est elle qui nous a envoyé ses architectes et ses sculpteurs; c'est elle qui a rempli Rome de ses dépouilles, qui étaient autant de chefs-d'œuvre : de cette heureuse invasion date l'art romain. » Un poëte a immortalisé cette opinion par des vers gravés dans toutes les mémoires :

Græcia capta ferum victorem cepit et artes
Intulit agresti Latio [1].

Caton et les républicains austères s'alarmaient de voir la mollesse et le luxe s'introduire à Rome à la suite de l'art; ils vantaient la rudesse patriarcale des ancêtres pour faire rougir leurs descendants. Les satiriques à leur tour, pour mieux fronder la corruption de l'empire, exaltaient les vertus de la vieille Rome, et chantaient *la cabane de Romulus*, *couverte de chaume*, et *la vaisselle noire du bon Numa*. Ainsi s'est formée dès l'antiquité une opinion fausse qui calomnie le génie latin, et contre laquelle la science peut déjà protester. Les Romains, au lieu de proclamer l'Étrurie la mère de leur civilisation, ont fait disparaître les annales et la langue des Étrusques; ils auraient détruit volontiers jusqu'au souvenir de voisins auxquels ils devaient trop pour ne pas se montrer ingrats. La Grèce était loin, elle était asservie; l'orgueil national se plai-

[1] « La Grèce conquise a conquis son vainqueur sauvage; elle a fait régner l'art dans l'agreste Latium. »

sait à tout rapporter à la Grèce. Il est juste aussi de tenir compte de l'admiration qu'inspiraient les chefs-d'œuvre grecs et de la mode qui faisait rejeter avec dédain les ouvrages anciens, de même qu'on reniait la grossièreté du moyen âge sous Louis XIV.

Les modernes ont cru un peuple qui s'accusait par de tels aveux. L'esprit humain aime ce qui est tranché, absolu, facile à classer. L'histoire de l'art devenait en effet bien simple : « L'art romain n'avait pas existé avant la conquête de la Grèce; après la conquête, il se confondait avec l'art grec. »

Je voudrais, dans un tableau rapide, montrer combien les faits s'accordent peu avec l'opinion reçue. L'art romain existait, il s'était constitué, il avait son caractère propre, il s'était dégagé du caractère étrusque, il avait produit des œuvres considérables, avant que la Grèce fût soumise, avant qu'elle fût ouverte. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'œil, d'abord sur l'époque des rois, ensuite sur les trois premiers siècles de la république.

I

Dès que Rome est fondée et qu'elle se construit, l'influence des Étrusques y est sensible, bientôt persistante, enfin exclusive.

Romulus, cette personnification des efforts et des luttes d'une ville naissante, représente une période indéterminée; mais déjà la tradition rattache la civilisation romaine à la civilisation étrusque : elles n'étaient séparées, en effet, que par la largeur du Tibre.

Dans le récit de la fondation de Rome, on reconnaît la discipline religieuse et le système de construction des Toscans. La manière dont l'enceinte de la ville est tracée avec la charrue, le *pomœrium*, les trois portes, tous les rites observés sont autant d'emprunts faits à l'Étrurie. Un témoignage plus éloquent confirme la vérité des traditions. Les murs de la ville primitive, de Rome carrée (*Roma quadrata*), se voient encore sur le Palatin. Les fouilles récentes en ont fait reparaître des restes qui se relient à ceux que l'on connaissait déjà. La taille des pierres, l'appareil, la distance et l'agencement des joints, les proportions des matériaux, tout rappelle les murs qui entourent les villes étrusques : on les dirait bâtis par les mêmes ouvriers. Les insignes de la royauté et du triomphe, la chaise curule, le bâton augural, le sceptre surmonté d'un aigle, la robe de pourpre brodée de palmettes d'or, les bulles d'or au cou des jeunes patriciens, les jeux publics et les histrions, tout ce qui touche à l'art ou à l'éclat public est étrusque. Le cirque où les Sabines sont enlevées, aussi bien que les bracelets d'or qui séduisent Tarpeia, nous font songer à l'architecture ou à l'industrie des Tyrrhéniens.

Sous Numa, l'établissement des lois, du droit des gens, du sacerdoce et du culte, est réglé souvent par l'exemple de la docte et religieuse Étrurie. Parmi les monuments élevés durant la période que Numa personnifie, je citerai le cloître des vestales, que les Romains appelaient l'*atrium de Vesta*. Le seul mot d'*atrium*, qui nous reporte à *Hatria*, la ville étrusque où ce genre de construction avait d'abord été appliqué, laisse entrevoir une cour entourée de quatre portiques en bois

Les cellules où logent les vestales aux cheveux rasés et la prêtresse qui les dirige sont disposées sur les quatre côtés, et leurs portes ouvrent sur les galeries. C'est véritablement un petit cloître; c'est le principe que l'art chrétien appliquera aux cloîtres de l'Orient et plus tard de l'Occident. Du reste, le sacre prétendu de Numa, tel qu'il est décrit par Tite Live, la science augurale, l'étude des phénomènes de la foudre et le temple élevé à Jupiter *Elicius*, qui enseigne à diriger la foudre, le culte du dieu Terme, gardien des héritages et consécrateur de la propriété, montrent de nouveau que si l'action de l'Étrurie n'a encore à Rome aucun caractère politique, l'élément toscan n'en pénètre pas moins, à la suite des idées religieuses, et pour servir les besoins matériels.

Cependant Rome agrandie va commencer à exciter l'attention des Etrusques et peut-être leur convoitise. La création du port d'Ostie par Ancus Marcius, la construction d'un pont sur le Tibre multiplient les relations, les points de contact et bientôt les occasions d'hostilité. C'est pour cela que le plancher du pont est mobile, et qu'on retire les madriers dès qu'on craint une incursion; c'est pour cela que le Janicule, colline voisine du Tibre, est fortifié contre les Étrusques. On ne continue pas moins à employer les architectes et les ouvriers toscans, et l'on construit cette belle citerne voûtée qui protégeait la source jaillissant au pied du Capitole. L'orifice de la citerne était enveloppé lui-même par une construction à fleur de sol, d'appareil étrusque, aussi bien que la voûte. Plus tard, la la source fut détournée, et la citerne vide devint la *prison Mamertine*, qui est demeurée immuable et qu'on

montre à l'admiration des voyageurs. Si la tradition n'y avait point consacré le souvenir de saint Pierre captif, on enlèverait le dallage plus récent qui est surhaussé, et l'on ferait reparaître l'eau, qui se perd dans les terrains et qu'on voit sourdre à travers les fissures des dalles.

Les travaux prirent un plus large essor lorsque Rome fut gouvernée par des souverains étrusques dont les Latins eux-mêmes n'ont pu détruire le souvenir. Du moins ont-ils altéré l'histoire de façon à la rendre presque impénétrable. Les rois étrusques étaient-ils des *podestats* délégués par la puissante Tarquinies, ou des chefs d'aventuriers, qui, à la tête de bandes redoutées, devenaient rois par droit de conquête, se chassant ou se remplaçant les uns les autres, ainsi que les *condottieri* du moyen âge? L'occupation de Rome ne fut-elle pas plutôt un acte politique de toute la confédération, qui, entraînée par sa force d'expansion, avait franchi le Tibre, poussé jusqu'aux plaines de l'heureuse Campanie, où elle fonda Capoue, Vulturnum, Abella, Nola et d'autres villes qui formaient dans le sud de l'Itatie une nouvelle confédération de douze cités? L'étude de l'histoire générale ne suffit pas pour dissiper ces ténèbres, mais elle suffit pour faire rejeter les fables et les anecdotes inventées par l'orgueil romain. La réalité des rois étrusques de Rome est confirmée par des monuments récemment découverts. Ainsi le nom de Tarquin est bien étrusque puisqu'on le peut lire gravé ou écrit trente-cinq fois dans une crypte funéraire de Cœré, sous la forme *Tarchnas*. Claude, l'empereur archéologue, qui avait étudié les archives de la vénérable Étrurie, a raconté sur les

tables de bronze de Lyon l'histoire de Servius Tullius, en nous avertissant qu'il était Étrusque et s'appelait *Mastarna*.

« A Tarquin l'Ancien, dit-il, succéda Servius Tullius : nos historiens le font naître d'une captive nommée Ocrisia, tandis que les auteurs étrusques en font le fidèle compagnon de *Cœles Vibenna*. Les vicissitudes d'une vie aventureuse le chassèrent de l'Étrurie avec les débris de l'armée de Cœles. Cette armée occupa une des sept collines qui prit le nom de *Cœlius*, du nom du chef. Quant à Mastarna, car c'était son vrai nom, je le répète, il exerça la puissance souveraine, et en usa pour le plus grand bien de l'État. » Or l'archéologie justifie le témoignage de Claude par une preuve éclatante. Il y a peu d'années, l'auteur de l'*Étrurie et les Étrusques*, M. Noël Des Vergers, a découvert à Vulci un tombeau décoré de peintures qui sont les plus importantes et les plus belles de l'Étrurie. Sur une des parois de la chambre sépulcrale est peint Achille immolant les prisonniers troyens aux mânes de Patrocle ; sur l'autre paroi sont figurés également la tendresse et le dévouement d'un ami, mais le trait est emprunté à l'histoire nationale. Cœles Vibenna a été fait prisonnier avec ses compagnons ; Mastarna accourt, tue ses ennemis, coupe ses liens, lui sauve la vie. Les noms tracés par le peintre au-dessus de chaque personnage ne permettent point le doute ; peut-être même la scène se passe-t-elle à Rome, car Tarquin prend part à l'action, et on lit auprès d'une figure de femme effacée le nom de Tanaquil, femme de Tarquin.

Du reste, les monuments construits par les dominateurs étrusques à Rome attestent leur origine aussi

bien que leur puissance. Les murs grandioses dont ils entourèrent la ville existent encore : on les voit dans la *vigna Macarona* et sous le couvent de Sainte-Sabine. L'enceinte avait près de deux lieues de tour; d'immenses fossés complétaient la défense de ces murailles du plus solide appareil, et au temps d'Horace on en faisait un lieu de promenade, abrité et recherché comme nos boulevards. Que dire de ces admirables cloaques, construites pour durer éternellement, sous les voûtes desquelles les voyageurs se promènent en barque? Dans le principe, la *cloaca maxima* n'était point un égout, mais un canal couvert qui jetait dans le Tibre les eaux du Vélabre, desséchait le marais, et préparait l'emplacement du futur forum. Du même coup on chassait les eaux stagnantes de la vallée qui sépare le Palatin de l'Aventin, et l'on y construisait le grand cirque, théâtre de tant de fêtes. Les temples s'élevaient à l'envi, les deux temples de la Fortune, si justement adorée par les aventuriers toscans, le temple de Diane sur l'Aventin, le temple de Jupiter Latialis, au sommet du Monte Cavo, détruit par le dernier des Stuarts, enfin le célèbre temple qui couronnait le Capitole. Tandis que Tite Live nous assure que le triple sanctuaire capitolin a été bâti par des ouvriers étrusques, l'architecte Vitruve en décrit le plan et les proportions. Les trois sanctuaires parallèles sont enveloppés par un même péristyle et précédés par un portique commun; la longueur totale de l'édifice ne surpasse que d'un sixième sa largeur. Le sanctuaire de Jupiter est au milieu, plus spacieux que ceux de Junon et de Minerve, qui sont adjacents. Les colonnes, les chapiteaux, l'entablement, les frontons en charpente,

l'assemblage, et la décoration, tout est étrusque, de sorte que l'on trouve déjà constituées à Rome les trois applications de l'art de bâtir, c'est-à-dire l'architecture militaire, l'architecture civile et l'architecture religieuse. Or, du moment que l'architecture était importée d'une manière aussi complète, on peut augurer que les arts plastiques, encore dans l'enfance, étaient soumis aux mêmes conditions.

Aussi ni les Romains ni les historiens modernes n'ont-ils nié l'influence de l'Étrurie sous les rois, mais ils l'ont présentée comme un accident qui cesse avec la royauté. « Les Étrusques partis, l'art disparaît. La république, avec son cortége de vertus et de pauvreté, ramène une sorte de barbarie. On prend en haine les Étrusques aussi bien que les Tarquins, l'art et la délicatesse à l'égal de la tyrannie. Les monuments élevés pendant la période royale rappellent au peuple ses souffrances et le temps où il subissait la corvée ainsi que des prolétaires toscans. Denys d'Halicarnasse ne fait-il pas dire à Brutus dans sa harangue au peuple : *Les Tarquins vous forçaient, comme des esclaves achetés, à mener une vie misérable, taillant la pierre, coupant le bois, portant d'énormes fardeaux, et passant vos jours dans de sombres abîmes* (les cloaques et les carrières) ? Ne racontait-on pas que plusieurs citoyens romains s'étaient tués pour échapper à tant de misère, mais que le cadavre des suicidés, attaché à une croix, avait été livré aux vautours, la persécution s'étendant au delà de la mort ? »

Ainsi le poids intolérable de ces gigantesques entreprises aurait contribué autant que l'insolence des Tarquins et le viol de Lucrèce à faire éclater la révolution.

Je me garderai de soutenir le contraire, et je crois même, par l'exemple des temps modernes et du règne de Louis XIV notamment, que les travaux qui doivent exciter l'admiration de la postérité sont parfois odieux aux peuples qui les exécutent, car le despotisme, pressé de jouir, n'admet ni économie, ni lenteur sagement mesurée. Toutefois Rome n'aurait point songé à secouer le joug des Tarquins, si les événements n'avaient servi ses projets d'affranchissement. La fin du sixième siècle avant Jésus-Christ fut une ère de liberté pour la plus grande partie du monde antique ; les colonies grecques de l'Asie Mineure, Athènes et la plupart des villes de la Grèce, les riches cités du sud de l'Italie et de la Sicile, sont agitées par un souffle généreux, et s'efforcent de reconquérir leurs droits. Partout les aristocraties sont abaissées, les tyrans renversés, et ce mouvement, qui se propage comme la flamme, marque l'aurore du siècle de Périclès. L'Étrurie reçut le contrecoup de ces révolutions : elle fut pénétrée par les idées nouvelles ; des guerres civiles éclatèrent, et la constitution séculaire de la confédération fut altérée. Ces troubles relâchèrent le lien fédéral, et les Latins, émus eux-mêmes par l'amour de la liberté, crurent l'occasion favorable pour se délivrer à la fois de leurs rois et de la domination étrusque.

On sait comment la royauté fut abolie. Ce que l'on sait moins, c'est que Rome fut soumise de nouveau par les Étrusques et rattachée à leur confédération d'une manière étroite. La rébellion des Romains et leurs premiers succès contre les villes alliées des Tarquins émurent les Toscans et suspendirent leurs querelles intestines. On s'intéressait peu aux podestats

chassés, et on les abandonna assez promptement; mais on ne pouvait abandonner la clef du Tibre, c'est-à-dire Rome; on ne pouvait laisser couper les communications avec la Campanie et les douze cités qui formaient la confédération du Sud. Porsenna, *lars* de Clusium, fut reconnu pour chef militaire: l'armée, formée des contingents réglés par la loi et fournis avec zèle par chacun des peuples de la Toscane, vint assiéger Rome. Rome, incapable de résister à tant de forces réunies, ou capitula ou fut prise. Ce souvenir révolta plus tard l'orgueil du peuple-roi; on le déguisa sous d'héroïques légendes; on nia même un fait que l'éloignement des temps permit d'altérer. Porsenna ne fut plus qu'un voisin débonnaire, encadré par les figures romanesques de Scævola, de Clélie et d'Horatius Coclès; mais la critique moderne ne se paye plus d'anecdotes et confond les mensonges officiels imposés aux écrivains latins par les aveux involontaires des historiens eux-mêmes. Quand ils nous font savoir, par exemple, que le sénat envoya les insignes de la royauté à Porsenna, c'est-à-dire le sceptre, la robe de pourpre et le trône d'ivoire, il est aisé de discerner qu'un tel hommage était moins un acte de reconnaissance qu'un acte d'éclatante soumission. S'ils parlent des otages livrés avec Clélie, nous songeons aussitôt que ce sont les vaincus d'ordinaire, et non les vainqueurs, qui remettent des gages de fidélité. Pline le Naturaliste, qui n'était point sur ses gardes lorsqu'il décrivait les métaux et qui oubliait les fictions de la politique tandis qu'il poursuivait la science et la vérité, a écrit cette phrase : *Dans le traité que Porsenna accorda au peuple romain, nous trouvons cette clause expresse que les Ro-*

mains renonceraient à l'usage du fer, excepté pour cultiver la terre. Quoi ! livrer ses armes, convertir le fer qu'on possède pour se défendre en bêches et en socs de charrue! quelle condition est plus dure, quel abandon plus humiliant? Du reste, Tacite, le grave et véridique historien, a eu entre les mains une pièce que Tite Live avait ignorée, ou qu'il n'avait osé publier. Après l'incendie du Capitole, Vespasien reconstitua les archives, qui avaient péri, en réunissant les documens dispersés ou cachés dans toute l'Italie. Tacite connut alors le véritable traité de Porsenna : c'est pourquoi, déplorant la destruction du Capitole par la faction de Vitellius, il s'indigne et s'écrie que jamais une semblable profanation n'avait été commise, ni lorsque les Gaulois s'étaient emparés de la ville, ni *lorsque Rome s'était rendue à Porsenna.*

En effet, qu'on rapproche, dans le second livre de Tite Live et dans le cinquième de Denys d'Halicarnasse, le récit des négociations avec le *lars* de Clusium, la vente fictive de ses biens, sa générosité envers les Romains, les soins dont les Romains entourent son armée, la nomination de deux dictateurs, à cinq ans d'intervalle, qui s'appelaient *lars* ou *lartius*, titre propre aux Étrusques, qu'on oppose les témoignages contradictoires des Romains et leurs commentaires embarrassés, et l'on ne doutera plus de la prise de Rome. Les Étrusques ne pouvaient souffrir à aucun prix que les communications fussent interrompues entre les deux confédérations du centre et du sud de la péninsule. Ce résultat obtenu, ils firent bon marché des Tarquins. Après avoir désarmé Rome, ils la traitèrent avec douceur : ils lui laissèrent sa constitution inté-

rieure et ses libertés civiles, en assurant leur suprématie, leur droit de passage, et en resserrant le lien fédéral.

C'est pourquoi, dès le premier siècle de la république, les relations de Rome avec l'Étrurie, loin d'être rompues, furent aussi fréquentes que jamais. Les pontifes et les hommes d'État gagnaient à ce commerce : ils recherchaient les leçons de leurs voisins, plus civilisés et habiles dans l'art de se concilier la faveur des dieux. On envoyait chaque année de jeunes patriciens résider à Cœré, afin d'y apprendre la langue et les rites étrusques. Ces relations expliquent l'ardeur avec laquelle les Romains secoururent Clusium menacé par les Gaulois; elles expliquent pourquoi ils confièrent leurs femmes, leurs enfants et leurs dieux, c'est-à-dire ce qu'ils avaient de plus précieux, aux habitants de Cœré, lorsque la défaite de l'Allia leur fit abandonner Rome. Au lieu de s'adresser à quelque peuple des montagnes ou à une colonie grecque, ils ne virent point d'amis plus sûrs que les Étrusques; dans la détresse, leur première pensée fut pour eux.

Plus on étudie les détails de la vie romaine pendant le premier âge de la république, plus on y sent les emprunts faits à l'Étrurie : religion, sacrifices, colléges de devins, culte des lares, costumes des magistrats et pompe triomphale, jeux publics, festins, industrie, tout atteste les efforts des Romains pour imiter les Étrusques, ou, si l'on veut, leur impuissance à résister au courant d'une civilisation supérieure. L'art présente les mêmes indices, et les faits prouvent assez que les républicains, loin de répudier les grands tra-

vaux des rois, les continuèrent et s'en firent honneur. Les patriciens, du reste, s'étaient partagé le pouvoir royal et jusqu'à ses insignes. Le temple de Jupiter Capitolin, construit sous deux règnes, fut achevé par les républicains. Aussitôt un débat s'éleva entre les consuls, Pulvillus et Publicola, chacun réclamant la gloire de présider à la consécration. Valérius était absent; sa famille et ses clients prirent son parti; toute la ville fut en émoi, et rien ne prouve mieux que le souvenir des Tarquins ne faisait haïr ni les monuments qu'ils avaient élevés ni l'art étrusque. Les cloaques ne parurent point non plus si odieuses et si indignes d'être imitées, puisque l'on construit l'émissaire d'Albano, cet admirable souterrain voûté qui traverse la montagne et sert encore à l'écoulement des eaux du lac. Des artistes étrusques bâtirent la maison de Publicola; or ce ne fut point la beauté de ce palais qui excita les soupçons du peuple, mais sa situation sur le Palatin : on craignait qu'il ne se transformât en forteresse et ne facilitât un coup de main contre la liberté. La sculpture non plus ne fut point proscrite : la louve de bronze du Capitole, le buste de Brutus, quelle qu'en soit la date, montrent l'importance et le style purement étrusque des œuvres commandées officiellement. Les images des ancêtres, qui remplissaient l'atrium des familles nobles et qu'on multipliait religieusement, supposent un développement continu de la plastique. L'industrie suivait l'art, ou plutôt elle le précédait. Les contemporains de Brutus n'étaient point aussi attachés à la pauvreté que l'ont prétendu plus tard les moralistes, qui vantaient le passé pour condamner le présent. Les dames romaines étaient cou-

vertes de bijoux qui furent, dans les crises suprêmes, d'un grand secours pour le trésor public. Camille trouva sans peine mille livres d'or pour éloigner les Gaulois. Il ne faut pas oublier que la *rue des Toscans* (*Tuscus vicus*) était une des plus fréquentées de Rome, qu'elle était au pied du Capitole et du Palatin, que les artistes étrusques y vivaient nombreux et riches, que la faveur publique les protégeait, orfèvres, potiers, fabricants de bronze ou sculpteurs, marchands d'armes ou de miroirs, de candélabres ou de trompettes. Là aussi se rencontraient les courtisanes venues d'Étrurie, que la sévérité républicaine ne chassait point de la ville, à ce qu'il paraît. Enfin, on ne peut qu'être frappé du témoignage de Varron, qui nous assure que tous les temples étaient remplis d'objets d'art venus d'Étrurie. Le pillage les avait accumulés autant que le commerce, puisque de la seule ville de Vulsinii l'armée romaine avait rapporté deux mille statues. Rome elle-même devait avoir l'aspect d'une ville étrusque avant d'être brûlée par les Gaulois; c'est pourquoi les citoyens, au lieu de remuer des montagnes de cendres et de rebâtir une cité antière, trouvaient naturel de transférer la capitale à Véies, prise récemment et dépeuplée. Rien ne les choquait, rien ne leur paraissait insolite et gênant dans une ville étrusque: ils se trouvaient chez eux. Il fallut l'éloquence de Camille et les efforts du sénat pour retenir les Romains sur le sol natal et faire reconstruire leurs maisons. L'incendie des Gaulois fut pour Rome ce que l'incendie de Xerxès avait été pour Athènes : l'occasion de se relever en désordre, à la hâte, mais rajeunie, plus belle, et bientôt parée de chefs-d'œuvre.

Il ne faut donc pas admettre sans réserve le paradoxe de la simplicité républicaine et les déclamations contre la grossièreté de l'aristocratie romaine. Les patriciens, s'ils n'eurent que tard le goût du luxe et des jouisssnces personnelles, eurent toujours l'amour de la grandeur publique; ils ne reculaient devant aucun sacrifice dès qu'il s'agissait de l'éclat de leur ville. Selon l'expression du poëte, leurs ressources privées étaient modiques, leurs ressources publiques immenses. Les dépouilles des vaincus alimentaient sans cesse le trésor. Les magistrats tenaient à honneur de se ruiner pour justifier leur élection ou pour gagner de nouveau les suffrages du peuple. Un patriotisme passionné, le désir de se concilier la faveur des dieux, des vœux ou des superstitions profitables à l'art, le droit d'immortaliser une victoire ou de rappeler les services rendus par les ancêtres, la nécessité d'occuper les plébéiens et de leur distribuer des salaires mérités, tout contribuait à faire entreprendre par les chefs de l'État de belles constructions en temps de paix, de grands travaux en temps de guerre, car l'armée romaine était une armée d'ouvriers, prompte à construire les voies, les ports, les aqueducs, soumise encore à la corvée des Étrusques, quoique cette corvée fût ennoblie par l'égalité militaire et par la discipline. Je ne puis m'empêcher de voir dans l'aristocratie de Rome le type des ces fortes aristocraties qui ont illustré les républiques italiennes au moyen âge, la république de Venise notamment, dont les chefs accroissaient la splendeur aux dépens de tout l'Orient. Dans le principe, les patriciens romains confondaient peut-être les artistes avec les artisans, mais ils aimaient

l'art. N'est-ce pas un fait singulièrement significatif que de voir un Fabius, c'est-à-dire un membre de la plus illustre famille, obtenir le surnom de *peintre* (*pictor*) et décorer de ses mains un temple tout entier? Le poëte tragique Pacuvius, neveu du grand Ennius, suit son exemple et peint le temple d'Hercule. L'architecture surtout, qui est l'expression d'un peuple et la manifestation directe de sa grandeur, fut encouragée par les Romains. Tout devenait prétexte pour élever un monument, et l'émulation redoublait dès qu'il s'agissait de le consacrer. Le lendemain de la fondation de la république, les consuls se disputent le droit d'inaugurer le temple de Jupiter Capitolin. La querelle ne sera pas moins vive entre Servilius et Appius Claudius pour la dédicace du temple d'Hercule, l'an de Rome 493. Après la victoire du lac Régille, on bâtit un temple à Saturne, un autre aux Dioscures. Spurius Cassius, pour frapper l'imagination du peuple, construit à ses frais un temple somptueux et le dédie à Cérès. Il est mis à mort : aussitôt le sénat prélève sur ses biens confisqués une somme considérable afin de faire couler en bronze une statue de la déesse. Appius Claudius, à son tour, fait édifier le temple de Bellone, et obtient ainsi le droit d'y suspendre les portraits de ses ancêtres peints sur des boucliers. Les auteurs anciens nomment trente et un temples bâtis par la république avant la conquête de la Grèce, et ce nombre sera au moins doublé, si l'on considère ceux qu'ils ont dû omettre, puisqu'ils ne citent les monuments qu'incidemment, pour préciser une date, alléguer un fait, encadrer un récit. Outre les temples, les travaux d'utilité publique qui caractérisent l'art romain, les édifices qu'exigent les af-

faires et les plaisirs d'un peuple libre, sont entrepris avant la conquête de la Grèce, voies, ponts, aqueducs, cloaques, émissaires, forums, curies, cirques, monuments honorifiques, avenues de tombeaux prolongées à travers la plaine de Rome. Les Romains ont eu bien tort de répudier leur passé, quand ils se sont laissé enivrer par les séductions de l'art grec. Non, ils n'ont point été des barbares pendant cinq siècles; non, ils n'ont pas méprisé les arts, vécu sous le chaume, ou sacrifié dans des sanctuaires grossièrement préparés ; non, ils n'ont pas repoussé les œuvres de la sculpture, les bronzes soigneusement ciselés, les meubles élégants, les bijoux et les produits de l'industrie étrusque, sans cesse importés et bientôt fabriqués à Rome. Les Romains ont subi l'influence que l'art d'un peuple exerce sur l'art de voisins moins avancés ; ils ont reçu beaucoup des Étrusques, ils se sont approprié énergiquement ce qu'ils ont reçu, et je vais essayer d'expliquer pourquoi l'art grec, avant d'être triomphant, a rencontré chez les Latins une opposition raisonnée, qu'on pourrait croire nationale.

II

Les Romains unissaient à l'esprit de conquête l'esprit d'assimilation, qui rend les conquêtes durables. Ils ont emprunté beaucoup aux sociétés qu'ils renversaient et aux pays qu'ils soumettaient ; mais leurs emprunts étaient dirigés par un sens pratique, par une forte conception de leurs besoins, par la volonté de tout marquer au sceau de l'unité. Rome était ouverte

à toutes les idées, à la condition que ces idées devinssent romaines, et fussent subordonnées à ses usages comme à ses lois. Les religions étaient admises sans conflit, des temples étaient accordés aux nouveaux cultes, dès que ces nouveaux cultes sacrifiaient aux dieux du Capitole et s'associaient aux prières faites au nom de l'État. Sérapis, Mithra, Sabazius, les divinités de l'Orient le plus reculé eurent des autels dans le Panthéon romain, parce que leurs adorateurs reconnaissaient la religion d'État. On remarquera, en effet, que les magistrats romains ne disaient point aux chrétiens qu'ils faisaient torturer : « Renoncez à votre Dieu, » mais bien : « Sacrifiez aux nôtres ! » De même, dans les lettres, les Latins ne commencèrent à être de simples traducteurs des Grecs que pour devenir leurs émules et pour fonder une littérature. On voulut sur la scène des personnages portant la toge romaine et non plus le pallium grec. Plaute, dans des cadres grecs, peignit surtout les mœurs romaines ; Virgile se fit le rival à la fois d'Hésiode et d'Homère, et, quoique leur imitateur, il tendait par un effort continu à créer des œuvres nationales ; Horace soumit à la même transformation la poésie lyrique, en même temps qu'il illustrait un genre proprement latin, la satire. Ce don d'assimilation, les Romains l'avaient manifesté de bonne heure en présence de l'art étrusque. S'ils avaient adopté ses principes et ses formes, ils avaient modifié et singulièrement agrandi ses applications. Ils avaient repoussé les sujets, les symboles, les monstres, les représentations fantastiques que l'Étrurie avait empruntés à l'Orient pour les reproduire par des sculptures et des peintures innombrables ; leur sens droit répugnait aux chimè-

res ; ils étaient déjà les représentants du génie occidental. Ni la mollesse ni les images voluptueuses de l'Étrurie n'avaient eu accès à Rome. Les Romains ne chargeaient point leurs doigts de bagues et de pierres finement gravées, mais ils devancèrent les Étrusques dans l'art de frapper la monnaie, moyen d'étendre leur influence, leur commerce, leur domination. L'architecture les avait surtout séduits, et cependant ils la marquèrent, dès les premiers siècles de la république, d'une empreinte forte, grandiose, nationale. Ce ne furent point les Étrusques qui leur apprirent à bâtir avec des blocs de rochers de forme polygonale des voies admirables qui devaient éternellement durer. L'arc en plein cintre et la voûte leur furent transmis par les architectes toscans; mais on ne trouve en Toscane ni les aqueducs magnifiques à trois étages superposés, ni les ponts qui ont bravé l'effort du temps et qu'on voit encore à Rome, ni les arcs de triomphe, ni les tunnels et les cloaques gigantesques que la république a construits. Comment donc s'étonner si le génie romain, devenu plus puissant et plus mâle, a réagi sur l'art grec à son tour, se l'est assimilé, a profité de sa richesse et de sa splendeur, en le pliant à ses besoins, à ses convenances, à sa sévérité? Tout était instrument dans les mains de Rome ; les autres civilisations étaient ses tributaires ; elle y prenait son bien, et tout venait se fondre dans le creuset de la grandeur romaine.

Les historiens latins contiennent de trop rares détails sur les arts pour qu'il soit facile d'alléguer les preuves de ce que j'avance ; mais la rareté même des faits de ce genre rend plus significatifs ceux qu'on peut recueillir. Jusqu'à la guerre de Pyrrhus, les Ro-

mains connurent mal les Grecs : quoiqu'ils eussent envoyé des ambassadeurs copier à Athènes les lois de Solon, ils méprisaient trop les étrangers pour les étudier. Ils avaient quelques rapports avec les colonies grecques du sud de l'Italie, ils n'en avaient point avec la Grèce proprement dite. Rien ne montre mieux leur ignorance des affaires helléniques que le rapprochement de deux statues érigées en plein comice, au-dessus du Forum, de manière qu'elles présidaient en quelque sorte à la majesté des assemblées politiques. L'une des statues représentait Pythagore, un voisin, le législateur du sud de l'Italie, et ce choix était digne de Rome. L'autre représentait Alcibiade, l'efféminé, le dissolu, le contempteur des dieux et des lois de la patrie, que les Romains se figuraient sans doute aussi sage que Pythagore et dont ils n'entendirent parler que lorsqu'il arriva en Sicile à la tête des Athéniens. Peut-être Alcibiade avait-il séduit leurs ambassadeurs par sa personne et par ses promesses.

C'est après la conquête des colonies de la Grande-Grèce que l'on doit chercher les traces d'une résistance réfléchie à l'art grec. Les esprits étaient partagés, il est vrai : les uns se jetaient au-devant du génie grec, convoitaient ses chefs-d'œuvre, étudiaient ses principes ; les autres considéraient avec défiance les produits d'une civilisation qui ne leur apparaissait qu'épuisée et corrompue. Le luxe, la mollesse, la débauche, leur semblaient le cortége inséparable d'un art trop raffiné. A la tête des premiers était Marcellus, qui remplit Rome des dépouilles de Syracuse et qui était passionné pour l'art grec, la famille des Scipions, Paul Émile, les Flamininus, les Fulvius ; à la tête des seconds, Ca-

ton, Fabius Maximus, Mummius et d'autres. Le peuple reprochait à Fabius de n'avoir pas apporté à Rome les statues qui ornaient Tarente conquise. « Laissons aux Tarentins leurs dieux irrités, » répondait dédaigneusement Fabius, qui comptait cependant un peintre et un savant parmi ses ancêtres ; mais ce peintre et ce savant avaient été inspirés uniquement par l'esprit national. On a souvent tourné en ridicule la recommandation de Mummius aux entrepreneurs qui se chargeaient de transporter à Rome le butin de Corinthe. Pour moi, je serais tenté de ne voir dans la menace de Mummius que du mépris affecté et de l'ironie. Les hommes nouveaux, Cicéron et ses amis, étaient entraînés vers la Grèce, sentant que ses lumières et son libre génie abaisseraient devant eux les barrières. L'aristocratie, par le même motif, s'attachait aux vieux usages, et en vérité, si nous oublions un instant notre respect filial pour la Grèce et nous plaçons au point de vue des hommes d'État de Rome, le parti conservateur avait raison. L'amour de l'art grec allait servir de voile à la soif des richesses et de prétexte à d'incroyables rapines. Le procès de Verrès ne sera pas seulement un scandale, ce sera l'explosion du mal qui atteint la société romaine. Les orateurs qui se prétendaient incorruptibles à l'or se laisseront gagner par le don de quelque chef-d'œuvre venu d'Athènes ou d'Égine. Les proconsuls pilleront les provinces au nom de leur passion pour le beau. Les particuliers se procureront par tous les moyens les sommes nécessaires pour payer un vase myrrhin ou une planche peinte par Apelle. A la suite des œuvres des artistes s'introduiront les meubles précieux, les raffinements de l'industrie, l'attirail des

festins, les plaisirs enivrants, et du même coup le faste, la mollesse, la corruption. L'histoire n'a que trop justifié les prévisions des sages et les craintes des cœurs républicains. La découverte des bacchanales et des sanglantes orgies professées par les Grecs sur l'Aventin fut une lueur terrible.

Il faut avoir présentes à l'esprit ces considérations d'un ordre plus élevé pour s'expliquer l'opposition acharnée et parfois mesquine du sénat à l'invasion morale de la Grèce. Marcellus a-t-il bâti un temple à la *Valeur* et désire-t-il le consacrer en même temps à l'*Honneur*, on l'arrête, on lui objecte les rites qui s'opposent à ce qu'on réunisse deux divinités dans un seul sanctuaire; l'architecte de Marcellus est obligé de refaire et de doubler le temple. Fulvius Flaccus a-t-il enlevé les tuiles de marbre d'un temple du Bruttium pour couvrir son temple de la *Fortune équestre*, le sénat le condamne à reporter à l'extrémité de l'Italie la toiture qu'il a dérobée. Metellus veut-il dédier deux temples à *Jupiter Stator* et à *Junon*, semblables, contigus, faits de marbre, ornés de statues grecques et de peintures exécutées par des artistes grecs, on saisit une occasion puérile pour lui témoigner le mécontentement du parti national et rendre son œuvre presque ridicule. Les porteurs s'étaient trompés, ils avaient placé la statue de Junon dans le temple destiné à Jupiter, celle de Jupiter dans le temple destiné à Junon. Les pontifes s'opposèrent à tout changement. « Les dieux avaient manifesté leur volonté, dirent-ils, » et les temples continuèrent de présenter un contraste choquant entre les sujets des peintures qui les décoraient et les divinités qui les occupaient. Le temple du Capitole a-t-il brûlé,

le tout-puissant Sylla lui-même n'osera pas en changer le plan et l'aspect. En vain Rome est devenue grecque; il s'agit du grand sanctuaire national, et l'amour de l'architecture grecque cède au sentiment patriotique. On copie l'ancien temple avec ses proportions lourdes, sa façade basse et large, on en reproduit l'ordonnance et les détails : la seule différence, c'est la beauté des matériaux. Pompée veut-il flatter les passions du peuple romain en construisant un théâtre en pierre, il prévoit la résistance de ceux qui savent qu'un théâtre permanent ne peut que détourner les citoyens des affaires publiques en les accoutumant à de perpétuels plaisirs : il fait élever un temple à *Vénus victorieuse* au sommet du théâtre, qui devenait ainsi un lieu sacré, de même que les gradins destinés aux spectateurs devenaient les degrés du sanctuaire.

César, le plus adroit et par cela même le plus coupable des ambitieux, connaissait bien les scrupules du parti conservateur, il feignait de les partager; il respectait des préjugés qui lui paraissaient sans importance, afin de renverser plus sûrement les lois essentielles de l'État. Quand il bâtit le temple de *Vénus Genitrix*, il voulut qu'il fût conforme à l'ancien style; les colonnes étaient rapprochées, pesantes, nous dit Vitruve. César étalait ainsi une rigidité qu'il jugeait convenir à sa dignité de grand pontife; il affectait le respect des traditions, et ce jeu semble s'être perpétué après sa mort, car le temple que les triumvirs lui élevèrent sur le Forum, à la place même où le bûcher avait consumé son corps, était également d'ancien style.

Du reste, la puissance de l'opinion était telle, le

vieil esprit romain protestait si vigoureusement, que des hommes plus honnêtes que César se sentaient astreints officiellement à l'hypocrisie. Cicéron, qui adorait l'art grec et connaissait si bien tous ses chefs-d'œuvre, parlait avec insouciance des tableaux et des statues volés par Verrès lorsqu'il s'adressait à ses juges : pour les flatter, il jouait l'ignorance; il paraissait chercher les noms des artistes et ne les point savoir; le ton ajoutait au dédain. Ce n'était pas seulement une comédie d'avocat, c'était la comédie d'un politique qui ménageait sa popularité.

Ainsi l'art grec n'a point pénétré à Rome sans résistance, et cette résistance n'aurait eu ni gravité ni point d'appui, si les Romains n'avaient possédé déjà un art national. L'étude des monuments jette de sûres clartés sur une question historique singulièrement méconnue. Je ne parle point de la peinture dont les œuvres ont disparu, ni même de la plastique, étrusque d'abord, puis fascinée par la perfection de la sculpture grecque. Cependant l'habitude de mouler le visage des morts, les images en cire des ancêtres conservées dans l'atrium, les statues élevées aux citoyens qui méritaient bien de la patrie, l'orgueil aristocratique aussi intéressé que l'ambition plébéienne à consacrer les personnalités éclatantes, tout a contribué à imprimer aux œuvres qui datent de la république un accent, une réalité, une précision, un sentiment énergique de la nature qui va jusqu'à la dureté, et qui répugnera longtemps à l'idéal doux et enveloppé de la Grèce.

Mais l'art qui exprime le plus puissamment le génie d'un peuple, qui manifeste sa grandeur et satisfait son

esprit de domination, c'est l'art de bâtir. Les Romains, en couvrant de leurs constructions le sol italien et bientôt le monde, semblaient en prendre possession pour l'éternité; le sceau qu'ils imprimaient devait en effet survivre à leur conquête et à leur existence même. Aussi l'architecture romaine est-elle constituée de bonne heure. Elle crée des œuvres originales et grandioses que les Étrusques ne lui ont point enseignées et que les Grecs ne pourront qu'imiter à leur tour. Elle ne cherche point des proportions exquises, ni des détails raffinés; elle vise à l'utile et au grand. Le temple, ce type que les Hellènes embellissaient et caressaient sans cesse, et qui est l'unité vivante de leur architecture, les Romains le copient simplement, en Étrurie d'abord, plus tard en Grèce. Les dieux sont satisfaits, les rites observés, cela suffit. Les constructions civiles, au contraire, absorbent toute leur attention; c'est là qu'ils sont incomparables, c'est là qu'ils deviennent créateurs par la hardiesse de leurs plans et l'étendue de leurs entreprises. Dès qu'il s'agit d'assainir la ville, de la fortifier, d'y amener les sources et les eaux salubres, de préparer le théâtre des assemblées, d'abriter la vie politique sous toutes ses formes, de sécher les marais, de féconder les campagnes, de construire des ponts sur les fleuves les plus impétueux, d'établir des routes qui porteront leurs armées jusqu'aux extrémités de l'Italie, les Romains n'empruntent rien aux Grecs; ils méritent de leur servir de modèles : ils montrent au monde des modèles que le monde a souvent désespéré d'égaler. Chez tous les peuples, le plus grand éloge qu'on puisse faire d'un monument, l'expression

la plus forte pour désigner la grandeur d'un ouvrage, n'est-ce pas de dire *qu'il est digne des Romains?*

Ceux qui subordonnent dans leur pensée l'art romain à l'art grec oublient sur quels principes bien différents de construction tous deux s'appuient. L'un n'admet que la plate bande et les portées horizontales, l'autre préfère le plein cintre et la voûte; l'un ne veut que de grands matériaux, dont les joints reposent sur des colonnes ou des piliers écartés, l'autre emploie les plus petits éléments, brique, blocage, pouzzolane, et les jette sur des moules gigantesques; l'un rase la terre et s'harmonise avec les lignes tranquilles des horizons, l'autre s'élance hardiment vers le ciel, ou résiste, sous le sol, à des fardeaux immenses. Qu'on ne croie pas, comme il arrive souvent, que l'art romain n'ait atteint sa grandeur qu'au siècle d'Auguste, parce qu'il s'était nourri de toute la moelle de l'art grec: c'est sous la république que sont conçues les entreprises les plus hardies; c'est sous la république que les types les plus beaux sont créés. L'empire ne fait qu'étendre et multiplier les exemples que les siècles de liberté lui ont légués.

Ainsi l'on avait construit, bien avant la conquête de la Grèce, ces voûtes souterraines qui conduisaient jusqu'au Tibre les eaux impures, et ces arcs légers qui amenaient comme en triomphe, à travers les plaines et les vallées, les sources des montagnes lointaines. Les Grecs, peu épris du bien-être, établis sur des rochers ou des sommets escarpés, n'avaient ni cloaques ni aqueducs. Du moins, leurs aqueducs étaient de simples tuyaux de poterie ou des entailles rectangulaires faites dans le roc et couvertes par des tuiles plates

comme un caniveau. On voit encore à Athènes, à Syracuse, de ces conduits d'une simplicité primitive. Les Étrusques, il est vrai, avaient enseigné aux Latins à construire sous la terre des émissaires voûtés; mais combien les débris qu'on trouve en Toscane sont inférieurs à ceux qu'on trouve à Rome! Du premier coup, les disciples dépassèrent leurs maîtres. Les cloaques, commencées par les rois, continuées, étendues, réparées par la république, font encore l'admiration de la postérité. Nous construisons sous les rues de Paris un réseau d'égouts qui coûtent des sommes immenses; mais ils dureront peu, et l'on n'osera les comparer à ces voûtes en belles pierres soigneusement appareillées qui ont défié l'effort de vingt-cinq siècles. L'émissaire qui maintient le niveau du lac d'Albano est intact, il sert encore; les Romains l'ont creusé et revêtu de larges assises au temps de leur plus grande pauvreté, pendant leur lutte désespérée contre Véies. C'est l'austère Caton qui dépensa, étant censeur, près de six millions pour la construction et la réparation des cloaques. Dix ans après, l'an 580 de Rome, ce travail est repris par Fulvius Flaccus, de sorte qu'il ne restera au gendre d'Auguste qu'à construire les cloaques du quartier du Panthéon. C'est encore la république qui jette les eaux du lac Velinus dans le Nar et forme la cascade de Terni, qui dessèche les plaines de Parme et de Plaisance, qui assainit les marais Pontins. Les Grecs avaient aussi des eaux stagnantes; mais songèrent-ils jamais à faire ce qu'a fait Appius Claudius dès l'an de Rome 442? Un grand canal ouvre un passage aux eaux jusqu'à la mer; une chaussée assure la solidité de la voie Appia; des ponts multipliés ouvrent un passage aux

torrents qui se précipitent des montagnes ; 30 lieues carrées sont rendues au pâturage et à la culture; trente-trois villes, que Pline nous cite, respirent et cessent d'être décimées par la fièvre. César, Auguste et Pie VI ne pourront rien faire de mieux que d'imiter le vieil Appius. Nous-mêmes, si nous voulons comprendre la difficulté de semblables entreprises, nous considérerons les Landes et notre impuissance à les reconquérir d'un seul coup sur les eaux.

Les aqueducs ont amené et amènent encore à Rome les eaux les plus abondantes et les plus belles du monde; mais, lorsque le voyageur admire le volume des fontaines jaillissantes ou cette longue suite d'arcs mutilés qui font une des parures de la campagne de Rome, s'informe-t-il de leur date? ne les croit-il pas plus récents qu'ils ne le sont? n'en rapporte-t-il pas l'honneur à la magnificence impériale? Et cependant, sur neuf aqueducs qui existaient anciennement, cinq dataient de la république. Dès l'an 442, l'aqueduc de la porte Capène était construit ; dès l'an 482, Papirius Cursor et Curius Dentatus allaient détourner l'Anio, à vingt milles au-dessus de Tibur, pour l'amener auprès de la porte Majeure, où l'on voit encore des restes de ce grand ouvrage. Plus tard, Marcius Rex va chercher sur la voie Valeria, au trente-troisième mille, l'eau qui gardera son nom (*aqua Marcia*), et qu'il fait supporter par soixante mille pas de constructions et par des arcades élégantes. En 629, les censeurs détournent, au onzième mille sur la voie Latine, la source qu'on appelait *aqua Tepula*, et, pour l'élever jusqu'au Capitole, ils établissent un second aqueduc sur l'aqueduc de Marcius. Agrippa enfin, sous le consulat de César

Octavien, assure à la ville les eaux d'une cinquième source, située un peu plus loin sur la voie Latine; pour ménager le terrain et des expropriations d'autant plus dispendieuses qu'on était aux portes de Rome, il fait construire un troisième aqueduc sur les deux autres, de telle sorte qu'on avait trois étages superposés et trois conduits distincts : à l'étage inférieur coulait l'eau Marcia, au milieu l'eau Tepula, au sommet l'eau Julia. C'est ainsi qu'une sage économie et la satisfaction intelligente des besoins croissants d'une capitale firent créer ce magnifiqne ensemble d'architecture que les âges suivants ne pourront qu'imiter. L'aqueduc de Carthage, celui de Ségovie, le viaduc de Spoleto, le pont du Gard, ne sont que des répétitions plus grandioses du type créé aux portes de Rome par les magistrats de la république.

Une autre application de l'arc en plein cintre et de la voûte sert à jeter sur les fleuves des ponts hardis et durables. Les Grecs n'ont construit que de petits ponts sur leurs torrents, presque toujours guéables. Si les Étrusques en ont bâti de considérables, il n'en reste point de traces, tandis que la plupart des ponts établis sur le Tibre par les Romains ont résisté; ils sont beaux, ils sont l'œuvre de la grande époque républicaine. Le pont *Sublicius*, longtemps en bois, est remplacé par le pont *Palatin* l'an de Rome 575 : c'est Scipion l'Africain qui l'achève. On passe encore sur le pont *Fabricius* (692), sur le pont *Cestius*, restauré par les empereurs Valens et Valentinien, sur le pont *Milvius* (*ponte Molle*), et ce ne sont point les Grecs qui ont donné aux Latins l'exemple de ces audacieuses et immuables constructions.

Que dire des voies romaines, sujet d'étonnement pour la postérité ? Nous pouvons leur comparer la voie sacrée d'Éleusis ou la route antique qui conduisait du Pnyx au Pirée. Les Grecs entaillaient le rocher sur une petite largeur, laissaient les roues du char creuser leur ornière, et s'en allaient cahotés fièrement à travers les montagnes et les ravins. Ce sont les architectes romains qui ont eu l'idée de construire des levées, de niveler les pentes, de préparer une assiette large pour les chemins que des armées allaient traverser sans relâche, d'établir sur ces fondations un dallage admirable, en blocs de rocher de forme polygonale, épais, soigneusement agencés, comme les murs attribués aux Pélasges. Dès l'an 442 de Rome, la voie Appienne va jusqu'à Capoue, bientôt jusqu'à Brindes ; dès l'an 534, la voie Flaminienne atteint Rimini, tandis que la voie Émilienne traverse l'Étrurie et se dirige vers la Gaule : ce sont encore les trois routes principales de l'Italie moderne. C'est aussi sous la république qu'on établit les colonnes milliaires, des trottoirs pour les piétons, des marchepieds pour les cavaliers, des lieux de repos pour tous les voyageurs.

Je ne puis prolonger outre mesure les énumérations de ce genre ; mais, plus on examinera les applications de l'architecture romaine, plus on reconnaîtra combien elles diffèrent des applications de l'art grec. L'ordre toscan est resté particulièrement cher aux Latins, même quand ils ont admis les ordres grecs. L'arc de triomphe est essentiellement romain dans sa conception comme dans ses éléments. L'amphithéâtre est bien plus grandiose que les théâtres grecs, et dès les anciens temps on savait construire en bois des cirques spa-

cieux pour les courses. La tribune aux harangues, décorée d'arcades supportées par des colonnes et de proues de navire armées de leurs éperons, offre un ensemble original dont la Grèce n'a point donné le modèle, et que nous permet d'apprécier la monnaie de la famille *Lollia*, qui porte le nom du tribun *Palikanus*. Les tombeaux qui bordent les voies romaines et consacrent pompeusement à travers les vallées et les plaines le souvenir des familles illustres ont moins de perfection que les tombeaux et les stèles de la Grèce; mais quel ensemble imposant, quelles proportions colossales, quelle suite non interrompue d'efforts généreux pour fixer la gloire! Les maisons des citoyens ne ressemblent guère aux maisons grecques, étroites, avec leur gynécée à l'état supérieur, avec leur petite citerne creusée dans le roc. La demeure patricienne est immense; elle est bordée par quatre rues; elle a pris aux Étrusques leur atrium, à quatre colonnes, pour l'agrandir, l'orner fastueusement, y rassembler sous les portiques les images des ancêtres, les trophées de cent victoires, les clients qui viennent chaque matin s'y entasser pour escorter au forum leur puissant patron.

Je ne saurais trop le répéter, toutes ces réflexions ne s'appliquent point à l'art de l'empire, mais à l'art de la république, avant l'asservissement de la Grèce. On sera donc dans le vrai en reconnaissant aux Romains une indépendance dans leurs emprunts, une liberté dans leurs imitations, qu'ils ont niée plus tard, soit par dédain pour l'Étrurie, soit par enthousiasme pour la Grèce. On a toujours le droit de récuser un peuple qui se calomnie lui-même. La postérité ne s'y trompe pas, puisqu'elle distingue si nettement les pro-

duits de l'art romain de ceux de l'art grec. Jamais nous ne confondrons une statue grecque avec une statue romaine; jamais une médaille, un vase, un bijou, un ornement, ne nous embarrassent lorsqu'il faut seulement discerner s'ils sont de fabrique hellénique ou de fabrique latine. Quant aux monuments, les connaisseurs les plus superficiels jugent d'un coup d'œil s'ils sont grecs ou romains, et jusque sur le sol de la Grèce, on peut signaler à coup sûr les constructions qui datent de l'époque romaine, tant les styles sont différents, aussi bien que les tendances, les détails, le goût.

Mais si l'on se livre à un examen plus approfondi, on trouve que les principes des deux peuples dans l'art sont également très-différents. Les Grecs sont épris des proportions, et à l'aide des proportions ils font paraître grand ce qui est petit: les Romains sont épris de la grandeur matérielle et cherchent non-seulement l'impression, mais la réalité de la grandeur. Les Grecs s'attachent aux formes exquises et poussent la délicatesse jusqu'à une divine perfection: les Romains s'attachent à la force, au caractère, à la solidité immuable, à la durée. Pour les premiers, le beau est le but suprême, pour les seconds, c'est l'utile. Les uns vivent dans le monde idéal, rêvent des types et conversent avec ces dieux charmants qu'ils créent et rajeunissent sans cesse; les autres ont l'esprit positif, ils sont aux prises avec le monde réel, l'État est leur dieu, l'intérêt public leur rêve, leur imagination s'attache à la terre pour l'étreindre par la conquête : leur grande poésie, c'est l'ambition. Les Grecs décorent avec amour une petite ville ou un sanctuaire célèbre, mais ils ont bientôt pourvu aux besoins ou à la parure d'une

patrie qui ne s'étend pas au-delà de l'enceinte des murs ; les Romains se préparaient au gouvernement du monde, ils ornaient leur ville comme une capitale, ils concevaient tout dans les dimensions gigantesques, comme s'ils devaient donner un jour l'hospitalité à l'univers. Pour les Grecs, l'art était une passion, une jouissance de toutes les heures, une partie de la vie ; pour les Romains, l'art n'était qu'un instrument, un moyen d'assurer leur empire, une marque de possession, le sceau imprimé sur les pays conquis.

Ceux qui étudient l'histoire de l'art romain doivent donc être convaincus de son originalité et saisir son caractère. Ramener tout à l'unité est une loi tyrannique qui ne flatte que l'ignorance ; quand il s'agit des productions de l'esprit humain, prouver leur diversité, c'est créer une richesse, et la science aime à s'enrichir. Rome a grandi entre deux maîtresses, l'Étrurie, qui l'a initiée aux arts, et la Grèce, qui l'a éblouie par ses chefs-d'œuvre ; mais son génie personnel, persistant, assimilateur, a choisi les éléments qui convenaient à ses besoins. Tout a été refondu dans ce moule puissant d'où la grandeur romaine est sortie. L'art romain, précisément parce qu'il subordonne l'idéal à l'utile, le beau au grand, les jouissances à la politique, devient un type historique. S'il n'avait point été un type, il n'aurait pu s'imposer plus tard en souverain et couvrir de ses œuvres la surface du monde.

PEINTRES GRECS

POLYGNOTE

Je suppose qu'un souverain appelle un peintre et lui dise : « Vous êtes l'arbitre de votre destinée. Tout ce qu'un artiste peut souhaiter, nous vous l'offrons. Vous serez riche afin de ne dépendre de personne, puissant afin de ne point rencontrer d'obstacles, honoré afin de sentir l'aiguillon salutaire de l'orgueil. L'Europe vous est ouverte. Chez quelque peuple que vous vous arrêtiez, vous serez accueilli avec reconnaissance, parce que vous ne recevrez point de salaire et parce que vos œuvres seront réputées le plus magnifique des présents. Vous désignerez les monuments qu'il vous plaira de couvrir de peintures. Les sujets seront de votre choix. Vous n'aurez d'autre surveillant que vous-même, d'autre guide que l'opinion, d'autre juge que la postérité. » — Évidemment le peintre, après s'être incliné, répon-

drait qu'un tel rêve est trop beau, que l'Europe ne ressemble pas au royaume fantastique des *Mille et une nuits*, et il se demanderait si le souverain n'a pas voulu se jouer de sa crédulité.

Telle est pourtant l'histoire exacte du peintre Polygnote. Ce qui paraît une chimère dans notre société à la fois compliquée et positive a été une réalité dans la société grecque, dont l'organisme laissait tant de place à la liberté et à la poésie. Pour nous, l'idéal n'est qu'un mot ; chez les Grecs, l'idéal passait dans la vie, parce qu'ils savaient tout simplifier, même le bonheur. Se proposer un noble but, le poursuivre en souriant, n'être ni le maître des circonstances ni leur jouet, imiter le nageur habile qui se laisse porter par les vagues ou les traverse, accepter les plaisirs et chercher la gloire, posséder la richesse et la mépriser, être sans faste mais aimer le beau avec passion, et par la beauté atteindre à la grandeur, voilà le secret de certaines existences heureuses dans l'antiquité, si heureuses que nous sommes enclins à les traiter de romans. En étudiant la carrière de Polygnote, on verra cependant qu'elle s'enchaîne naturellement et qu'elle est d'un exemple solide ; on admirera un caractère à la hauteur du talent, et tous les deux au-dessus de la fortune ; on apprendra comment se soutient la dignité, et comment des œuvres faites pour charmer peuvent exercer sur les âmes une action morale qu'enviaient les philosophes.

I

Au commencement du sixième siècle avant l'ère chrétienne, vivait à Thasos le peintre Aglaophon. Aglaophon avait deux fils auxquels il enseignait son art : l'un s'appelait Aristophon, l'autre Polygnote. L'art était facilement héréditaire à ces époques reculées, parce qu'il était un métier plus qu'une vocation.

Thasos est une île de la mer Égée, voisine des côtes de la Thrace; une galère montée par de bons rameurs faisait le trajet en une demi-journée. L'île compte à peine quelques lieues carrées, mais la surface en est accrue par les soulèvements du sol. On y voit des montagnes de 3,000 pieds d'élévation, et par conséquent des vallées profondes qui étaient fertiles dans l'antiquité. Le blé y était abondant, puisqu'on appelait Thasos la *Plage de Cérès*, les vins renommés, puisque Bacchus était le protecteur du pays et figurait couronné de lierre sur les monnaies de la ville. Des forêts couvraient les sommets non cultivés. Les montagnes cachaient dans leurs flancs de l'or, des améthystes et des opales : aussi les Phéniciens, habiles à découvrir les métaux et les matières précieuses, avaient-ils eu un comptoir à Thasos avant que les Grecs fussent assez forts pour les refouler vers le sud de la Méditerranée. Mais la principale source de richesse pour les Thasiens, ce furent leurs possessions sur les côtes de la Thrace. Ils s'étaient emparés de Skapté-Hylé, de Galepsos, de Strymé, d'Œsyma, où ils exploitaient autant de mines d'or. Les avantages qu'ils tiraient de

cette exploitation étaient tels que les revenus publics étaient évalués à trois cents talents. Or les revenus réguliers d'Athènes avant la guerre du Péloponèse n'étaient que de quatre cents talents. Tant d'opulence appela le luxe : le luxe le plus noble, à cette époque, c'était la peinture. L'architecture était un art de nécessité, la sculpture n'était pas moins utile à des peuples polythéistes qui voulaient des dieux à leur image, tandis que la peinture, née la dernière, encore dans son enfance, n'était qu'un plaisir rare et magnifique.

Les Grecs trouvaient naturel que tout eût commencé avec eux; ils se constituaient le principe de la civilisation entière. Ils avaient donc analysé, avec leur subtilité rigoureuse, les procédés de l'esprit humain quand il s'applique à la peinture; ses opérations successives étaient devenues autant d'inventions personnifiées par des artistes différents. Ainsi le premier essai de l'homme avait dû fixer sur un mur l'ombre projetée par un visage; ils attribuaient cette idée à Saurias de Samos. Ensuite on avait dû imiter directement, à l'aide d'un trait, le contour des corps; ils désignaient Philoclès et Cléanthe. Un autre progrès fut de retracer la saillie des os, les contractions des muscles, les plis des vêtements, par des lignes multipliées; ils nommaient Ardicès de Corinthe et Téléphane de Sicyone. La science des raccourcis et la perspective étaient représentées par Cimon de Cléone. Du dessin, on passa à la couleur. Ecphantos commencera par couvrir également son dessin d'une teinte de brique pilée. Eumaros, Athénien, distinguera l'homme et la femme par deux tons opposés, ainsi qu'on le voit sur

les plus anciens vases grecs. Enfin la découverte des couleurs diverses, la peinture à l'encaustique paraîtront à leur tour et comme à jour fixe. Un enchaînement si méthodique n'est point propre à nous persuader ; il excitait le doute parmi les anciens eux-mêmes. Théophraste, dont le sens était si fin, faisait dater la peinture de Polygnote.

La science moderne entrevoit, au contraire, ce que la Grèce a emprunté aux civilisations qui l'ont précédée. Ses mœurs étaient encore sauvages quand l'Égypte et les empires de la haute Asie avaient atteint déjà leur éclat. La Lydie, dont la grandeur expirait au temps de Solon, revendiquait sa part dans les progrès de la peinture, et, comme une colonie lydienne alla s'établir en Étrurie, les peintures des tombeaux étrusques donnent quelque force à cette prétention. Ce qui est certain, c'est que les plus anciens tableaux cités par les auteurs sont faits par des Grecs d'Asie Mineure, par exemple le *Combat des Magnésiens*, peint par Bularque et couvert d'or par le roi Candaule, ou le *Passage du Bosphore*, œuvre de Mandroclès, que l'on conservait dans le temple de Samos. C'est à Éphèse, à Samos et dans les îles voisines de l'Asie Mineure que l'on enseigne régulièrement l'art de peindre ou que l'on fonde les premiers concours ; c'est pourquoi le nom de l'école asiatique fut respecté par les Grecs du continent, même quand leurs propres écoles furent florissantes. Comme le mouvement se transmit d'Orient en Occident, Thasos l'opulente, qui tenait à la civilisation orientale par le voisinage, par le commerce, par des intérêts de tout genre, eut aussi des peintres de bonne heure. Les comparaisons sont rarement justes

entre des époques si diverses, mais elles servent à rendre les faits plus sensibles. Avec cette réserve, les peintres primitifs de la Grèce pourraient être comparés aux peintres byzantins qui préparèrent la renaissance italienne, foule anonyme que personnifiait saint Luc. Dès lors Aglaophon serait le Cimabué de l'antiquité, tandis que Polygnote en serait le Giotto.

La jeunesse de Polygnote fut obscure, remplie par l'étude et par des travaux lucratifs. Thasos pouvait donner la richesse, mais non la renommée. Les marchands payaient ses tableaux au poids de l'or ; leurs éloges ne s'étendaient pas au delà d'un territoire exigu ou des ports voisins. Polygnote apprit de son père tout ce que son père pouvait lui enseigner. Il chercha lui-même des procédés nouveaux, des moyens plus délicats, des compositions plus libres. On lui attribuait l'idée de mêler de la cire aux couleurs, afin de les faire pénétrer, à l'aide du feu, sur le marbre ou sur les enduits. Deux choses contribuèrent surtout à tirer Polygnote des errements de l'ancienne école et donnèrent l'essor à son génie : l'exemple des sculpteurs contemporains et la lecture d'Homère.

Dans le principe, la peinture avait été la servante de la sculpture, comme la musique fut celle de la poésie. Si la musique, avant de se constituer un art particulier, n'avait été qu'une mélopée qui prêtait plus de majesté aux récitations des poëtes, la peinture n'était qu'un auxiliaire, un complément de l'art du sculpteur. Elle avait préservé les antiques idoles de bois que la Grèce vénérait ; elle avait appliqué sur les statues de marbre ses teintes plus riches et son enduit conservateur; elle avait émaillé de fleurs et d'ornements

variés les vêtements des divinités; enfin, elle avait rehaussé les bas-reliefs qui formaient la frise des temples par ses tons éclatants et ses oppositions vigoureuses. Cette servitude lui fut salutaire : lorsqu'elle fut capable de se rendre indépendante, elle resta simple, idéale, ainsi que la sculpture, s'attachant comme elle à la pureté des lignes et à la beauté des formes, éprise du dessin plutôt que de la couleur, cherchant la noble disposition des figures plutôt que les effets de composition. Une telle discipline assura la grandeur subite des peintres grecs. Dès qu'ils purent imiter les sculpteurs, ils les égalèrent par la noblesse et le fini des contours, par la justesse de la construction, par la naïveté charmante des attitudes, et surtout par cette exquise simplicité dont les vases peints nous montrent des modèles innombrables. Les sculpteurs qui précédèrent Périclès avaient encore quelque rudesse, mais ils possédaient déjà une science précise, puissante, à laquelle il ne manquait que la liberté pour atteindre la grâce. Les frontons d'Égine et les anciennes sculptures qu'on a retrouvées soit dans le Péloponèse, soit en Asie Mineure, en sont la preuve. Certainement la peinture avant Polygnote avait, bien plus que la sculpture avant Phidias, un caractère conventionnel; elle était comprimée par des formules étroites, elle avait quelque chose d'écrit comme les hiéroglyphes de l'Égypte ou les processions figurées sur les palais de Ninive. Ces deux artistes franchirent d'un seul bond toutes les barrières; mais Polygnote, qui précéda Phidias, alla moins loin : il eut le grand style, mais non cette souplesse divine qui constitue la perfection. De même que Phidias avait commencé par

être peintre, Polygnote avait étudié la sculpture. Pline, dans son trente-quatrième livre, le classe même parmi les sculpteurs. Ces deux grands maîtres avaient voulu compléter leur éducation, sachant combien les diverses branches de l'art sont unies étroitement, sachant surtout que, si la variété d'applications épuise les esprits médiocres, pour les esprits vigoureux s'étendre, c'est s'agrandir.

Tandis que la sculpture lui révélait la science des formes, Polygnote apprenait, en étudiant Homère, l'art de penser et les conceptions fortes. Homère est considéré comme le père de la littérature grecque : tous les genres, depuis la tragédie jusqu'à l'idylle, sont contenus, dit-on, dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*, de même que le fruit dans la fleur. Les arts d'imitation ne s'inspirèrent pas moins de la grande épopée nationale. Dès qu'ils ne représentaient plus des dieux, c'étaient les héros de la guerre de Troie. La peinture surtout, qui était moins utile à la religion et moins enchaînée que la statuaire, chercha dans Homère ses sujets favoris. Que de vieux vases, où les figures noires se détachent sur un fond rouge, nous montrent le combat d'Achille et d'Hector, la mort de Patrocle, l'enlèvement de Thétis par Pélée ! D'autres sujets homériques étaient reproduits sur les frises, sur les trônes des divinités, sur les coffrets précieux, sur l'ivoire sculpté, avec quelle naïveté, c'est ce que nous apprend le bas-relief du Louvre où Agamemnon et son héraut Thalthybios sont désignés par une inscription. Polygnote ne trouva pas seulement des motifs dans les poëmes d'Homère; il y puisa des pensées hautes et graves, le sentiment de la grandeur et de la simplicité, les attitudes hé-

roïques, les mouvements dramatiques, l'expression de passions plus qu'humaines; il y démêla ce mélange de morale et de beauté qui enflammait Alexandre et charmait Horace. L'éducation littéraire est précieuse pour des artistes qui veulent s'élever au-dessus de l'épisode ou du portrait. Les vastes pages de la peinture décorative exigent autant de méditations, de force d'esprit concentrée, de puissance de créer, qu'un poëme ou une démonstration philosophique. Nous verrons bientôt ce que Polygnote tira de cette généreuse nourriture.

II

L'an 465 avant Jésus-Christ, une flotte athénienne parut devant Thasos : elle était commandée par Cimon. Vainqueurs des Perses, chefs d'une puissante confédération, tantôt portant leurs ravages sur les côtes d'Asie, tantôt soumettant les îles au tribut, les Athéniens fondaient l'empire maritime qui menaçait de s'étendre sur toute la Grèce. Thasos était désignée à leur convoitise par sa richesse même. On ne possède point impunément des mines d'or. Elle ne pouvait résister, et toutes ses possessions passèrent dans les mains des Athéniens. Cette spoliation n'excita point les haines qu'elle eût soulevées en d'autres temps : le prétexte du bien public couvrait tout. En outre, Athènes exerçait un prestige qui la fit reconnaître tacitement pour la capitale intellectuelle de la Grèce. L'éclat dont elle avait brillé sous le règne de Pisistrate et de ses fils n'avait point été effacé, mais plutôt rehaussé par l'héroïsme qu'elle déploya dans les guer-

res médiques. Cette ville aimable, où les arts avaient fleuri de bonne heure, où les poëtes avaient trouvé des couronnes, où la première bibliothèque avait été fondée, où les vers d'Homère avaient eté recueillis pour la première fois, s'était livrée à la vengeance du roi de Perse pour défendre la Grèce. Ses citoyens l'avaient abandonnée pour monter sur leurs vaisseaux : ils l'avaient laissé réduire en cendres pour unir leurs forces à celles des autres peuples et sauver la liberté commune. Enfin le caractère athénien offrait déjà cette conciliation intelligente qui, au milieu des races diverses, prépare une ville à devenir leur centre : une hospitalité large, l'accueil le plus flatteur pour les écrivains et les artistes, le droit de cité pour toutes les idées, une souplesse se pliant à des mœurs opposées, l'esprit d'initiative et un besoin insatiable de perfection, un goût exquis, naturel chez les plus rustiques, irrésistible chez les habiles, une douce tyrannie d'opinion, qu'affermissaient de fines plaisanteries, la violence dans l'amour du beau, une mesure divine dans sa poursuite, des plaisirs multipliés, mais délicats, la persuasion, l'enjouement, la grâce familière; en un mot, ce qui séduit dans un peuple et ce qui lui fait tant pardonner. Les Français, qui se comparent volontiers aux Athéniens, n'ont-ils pas, eux aussi, le privilége de fatiguer l'Europe et de la charmer? Ils excitent son envie, quelquefois sa colère, mais elle ne peut se dérober à leur influence pleine d'attraits. Polygnote n'eut donc point de peine à céder aux prières de Cimon, qui lui montrait une série de travaux magnifiques; il se rendit avec joie dans une ville qui lui promettait des richesses qu'il aurait le droit de refu-

ser, une scène plus vaste, et surtout la gloire, si chère à toute âme grecque.

Lorsqu'il débarqua au Pirée, le spectacle qui s'offrit à lui fut loin de répondre à l'idée qu'il se formait de sa nouvelle patrie. La plaine où deux fois les armées innombrables des Perses avaient campé était dévastée, et des rejetons verdoyants ne remplaçaient point les oliviers séculaires que Minerve et Cécrops avaient plantés. Les ruines des temples incendiés par Xerxès montraient à chaque pas des colonnes noircies, des murs chancelants, des plafonds écroulés. Les Athéniens ne souffraient point qu'on fît disparaître ces débris vénérables qui nourrissaient leur haine contre les barbares. Les fortifications, élevées à la hâte pendant que Thémistocle trompait les Spartiates par ses discours, étaient faites des matériaux les plus divers, qu'on avait ramassés parmi les ruines et placés au hasard. Les maisons étaient elles-mêmes assez misérables, petites, faites de briques ou de terre séchée au soleil, jetées çà et là sur les rochers; les rues, étroites, tortueuses, envahies par le caprice des particuliers, n'avaient point été soumises à ces alignements vastes et inexorables dont les modernes sont fiers. Au retour de Salamine, l'occasion avait été belle cependant pour tracer une ville au cordeau : tout était à reconstruire, puisque tout était détruit; mais les Athéniens respectaient la liberté dans les plus petites choses, et les droits de ceux qui possédaient le sol leur paraissaient sacrés.

Toutefois, après ces impressions tristes, des impressions plus riantes touchaient le voyageur. De tous côtés, les visages respiraient l'ardeur, la confiance, l'al-

légresse et cet orgueil tranquille qu'inspire la fortune enchaînée. Les flottes arrivaient chargées des dépouilles de l'Asie, les guerriers agitaient leurs trophées et repartaient pour de nouvelles victoires, les marchands accouraient des pays lointains, les ambassadeurs venaient payer les tributs : la richesse se montrait partout, la richesse, mère des grandes entreprises. La ville avait l'activité d'une ruche bourdonnante. Des ouvriers innombrables travaillaient à élever des temples et des monuments. Ici l'on bâtissait les Longs-Murs, qui devaient relier Athènes au Pirée; là on refaisait les fortifications de l'Acropole du côté du sud, et le temple de la Victoire, orné de sa charmante frise, commençait à couronner le bastion qui regarde le Pnyx. Le temple des Dioscures, celui de Thésée, des monuments de tout genre sortaient de terre, et les carrières du Pentélique ne cessaient point d'envoyer leurs marbres d'une blancheur irréprochable. Le Pœcile, non encore achevé, ouvrait déjà son double portique, si propre à abriter des peintures. Enfin Cimon lui-même, qui soutenait sa popularité par d'intelligentes largesses, faisait embellir les jardins d'Académus, où les citoyens venaient chercher le repos et la fraîcheur; il ornait à ses frais de fontaines, d'exèdres et de siéges élégants, les carrefours et les places publiques. On ne trouvait ni assez de mains ni assez de talents pour suffire à l'élan d'un peuple qui réparait ses revers, passant d'une jeunesse invincible à une maturité féconde et toute-puissante.

Polygnote, que Cimon estimait sa conquête la plus précieuse, fut aussitôt employé. Il partagea la tâche des artistes athéniens, qui le traitèrent en égal d'abord,

bientôt en maître. Il se lia d'une amitié particulière avec un peintre nommé Micon, qui était en même temps sculpteur, car l'antiquité, de même que la renaissance italienne, offre de fréquents exemples de ces applications diverses du même talent. On suppose en outre que Micon était architecte, et que ce fut lui qui construisit le temple de Thésée, après que Cimon eut rapporté de Skyros les ossements du demi-dieu exilé. Les parois intérieures de ce temple étaient décorées de peintures qui ont malheureusement disparu, lorsque les chrétiens en firent une église. Tandis que Micon retraçait la *Guerre des Amazones* et le *Combat des Athéniens contre les Centaures*, sujets familiers à la sculpture, Polygnote traitait un sujet plus neuf et plus délicat. Parmi les traditions qui constituaient la *Légende de Thésée*, il y en avait une qui montrait ce roi en présence de Minos, assis sur une plage de la Crète. Thésée se disait fils de Neptune, Minos le niait, et, jetant son anneau dans la mer : « Si tu es fils de Neptune, lui dit-il, rapporte-moi cet anneau. » Thésée se précipite aussitôt dans les flots; mais les nymphes et les divinités marines le saisissent et le conduisent devant Amphitrite, qui lui remet une couronne étincelante d'or et de pierreries, gage de son illustre origine, symbole en même temps de la puissance et des richesses promises à un peuple de marins. Peu de tableaux étaient plus propres à toucher le cœur des Athéniens; on en devine pourtant la difficulté. Une double scène, un paysage, de la perspective, la transparence des flots, des divinités belles et richement ornées, voilà ce que devait rendre un art qui n'a-

vait encore que peu de ressources et manquait de souplesse.

Je n'oserais dire que Polygnote eût triomphé complétement d'un tel sujet; mais assurément Micon n'était point capable de le traiter. Il avait son cercle favori, comme les artistes des écoles primitives, et n'en sortait point aisément. Il faisait bien les chevaux, il les peignait avec tant de minutie, qu'il ajoutait des cils aux paupières inférieures, ce qui indignait l'auteur d'un traité sur l'art hippique. Ingénieux, habile à éluder ce qui l'embarrassait, ignorant l'art des raccourcis, s'il peignait par exemple un héros écrasé sous un rocher, il avait soin de n'en faire voir que la tête et les yeux. Polygnote, au contraire, avait une main plus hardie, un pinceau plus fleuri. « Le premier, nous dit Pline, il représenta les femmes avec leur parure, leurs vêtements aux broderies brillantes, leurs coiffures variées. Il rompit l'immobilité et la rigueur des muscles du visage, tradition écrite de ses prédécesseurs; il ouvrit la bouche de ses personnages, sut les faire sourire en répandant sur leurs joues un coloris aimable. » En un mot, il créa l'expression. Seul il put donc représenter Amphitrite entourée des nymphes de la mer. Il dut même aider Micon à peindre ses Amazones avec plus d'éclat.

Nous retrouvons les deux amis décorant un autre temple, le temple de Castor et de Pollux. Micon y représenta l'*Expédition de Jason en Colchide*, parce que Castor et Pollux avaient aidé à la conquête de la toison d'or. Polygnote peignit sur l'autre paroi les *Dioscures enlevant les filles de Leucippe*, scène qui a séduit Rubens, ainsi que l'atteste le tableau qui est au musée de

Munich ; le sujet qu'un peintre moderne renferme dans un cadre étroit, le peintre grec l'avait étendu sur toute la longueur du temple. Les filles de Leucippe n'étaient point seules, mais entourées d'une troupe de vierges. La nouvelle annoncée à Leucippe, la poursuite peut-être, la réconciliation, toute la cérémonie du double mariage, fournissaient des compositions variées, libres, se prêtant à la fois à la richesse et au grand style, car il ne faut point oublier que chez Polygnote le goût de l'élégance est toujours subordonné à une gravité qui fait de lui un précurseur de Phidias.

Le succès de ces premières œuvres avait rendu Polygnote cher aux Athéniens, et leur faisait souhaiter avec passion que tous leurs monuments fussent aussi magnifiquement décorés. Ce qu'ils n'admiraient pas moins, c'était le désintéressement d'un artiste qui refusait tout salaire et ne travaillait que pour la gloire. Il y avait dans la ville un portique, lieu de promenade où les citoyens s'abritaient, soit contre les vents qui soufflaient pendant l'hiver, soit contre les rayons de l'été. Ce portique était double, adossé à un mur commun, regardant à la fois le nord et le midi. Les ruines de la villa Adrienne, au-dessous de Tivoli, nous aident à comprendre la disposition d'un édifice que l'empereur Adrien avait fait imiter. Cette longue muraille, si bien protégée, appelait naturellement des peintures. Polygnote et Micon furent chargés de l'orner, et, comme l'entreprise était considérable, ils s'adjoignirent Panœnos, frère de Phidias.

Il est vraisemblable que Polygnote eut la haute main sur ces travaux, d'abord parce que Micon et Panœnos reconnaissaient eux-mêmes sa supériorité, en-

suite parce que l'indépendance de son caractère, l'amitié de Cimon, et cette autorité singulière que gagne un artiste qui ne veut rien recevoir d'un peuple, imprimaient le respect aux Athéniens. En effet, la plupart des auteurs anciens, quand ils parlent de ce portique, qui s'appela dès lors le *Pœcile* (le portique aux couleurs variées), ne nomment que Polygnote, de même que les modernes, quand il s'agit des sculptures si nombreuses du Parthénon, ne nomment que Phidias. Nous savons cependant que Micon peignit le *Combat des Athéniens contre les Amazones*, sujet qui lui était familier, tandis que Panœnos représenta la *Bataille de Marathon*, où il s'efforça de faire reconnaître Miltiade, Callimaque, Cynégire, chefs des Athéniens, Datis et Artapherne, satrapes qui commandaient les Perses, sans oublier un chien qui avait pris part au combat, et que le peuple voulut voir figurer sur la muraille. Par délicatesse, Polygnote laissait à un Athénien le soin de retracer à ses concitoyens la page la plus héroïque de leur histoire.

Sur la partie qu'il s'était réservée, il représenta la *Ruine de Troie.* Comme il reprit ce sujet à Delphes et le traita avec plus d'étendue, nous regrettons moins le silence des auteurs, qui ne décrivent point cette composition, mais qui nous apprennent qu'on y remarquait Cassandre, Ajax et le jugement suscité par les violences sacriléges d'Ajax : en outre ils signalent Laodice, une des captives troyennes, qui offrait les traits d'Elpinice, sœur de Cimon. Elpinice était la maîtresse de Polygnote, et le peintre avait voulu immortaliser la beauté de celle qu'il aimait.

La gloire que Polygnote dut à l'exécution d'une telle

œuvre rejeta dans l'ombre Micon et Panœnos, ses collaborateurs. Comme ils étaient pauvres et forcés d'exiger un salaire, ils en parurent rabaissés par comparaison avec l'étranger magnifique qui faisait don de ce qu'il produisait. Les Athéniens se plurent à exalter le peintre de Thasos; ils lui attribuèrent tout l'honneur du Pœcile, et la postérité se fit l'écho de leur enthousiasme. Ils lui décernèrent le titre de citoyen, titre si rarement accordé à cette époque, et que sollicitait en vain, quelques années plus tard, Agoracrite, l'élève préféré de Phidias. Au contraire, Panœnos et Micon devinrent l'objet de leur mauvais vouloir et de ces persécutions mesquines dont la démocratie athénienne avait le secret. Micon fut cité en justice pour avoir peint les barbares plus grands que les Athéniens, ce qui blessait l'orgueil national. Ce peuple libéral et charmant a donné bien d'autres preuves d'ingratitude.

Quant à Polygnote, il n'eut jamais qu'à se louer de leur constance. Tant qu'il vécut parmi eux, il fut entouré d'honneurs. Admis dans l'intimité de Cimon, il partageait ses plaisirs et nourrissait en lui l'amour des belles choses. Cimon avait la passion des arts; il voulait faire d'Athènes la reine des villes. S'il n'eût été exilé, peut-être eût-il prévenu Périclès et donné son nom au grand siècle. Entouré d'artistes, il payait lui-même d'exemple, et passait pour bon musicien. Généreux, ouvert, familier avec noblesse, non-seulement Cimon se faisait chérir, mais il se faisait tout pardonner. Au retour des expéditions, il ne fuyait ni les festins ni les courtisanes ioniennes. Si les citoyens le rencontraient quelquefois échauffé par le vin, ils souriaient en se disant qu'Hercule s'enivrait aussi pour se

reposer de ses travaux. Ils savaient que le lendemain le fils de Miltiade repartait pour de nouveaux triomphes. Les temps de guerre et d'héroïsme ne vont point sans licence : on permettait beaucoup à ceux qui chaque jour exposaient leur vie. En outre, pour entrevoir cette curieuse époque, il faut se souvenir que c'était une époque de transition, ce qui signifie souvent de désordre. Les mœurs se transformaient. Les costumes ioniens, aux plis moelleux et traînants, faisaient place au vêtement dorien. Les longues chevelures des hommes disparaissaient, et avec elles les cigales d'or qui en attachaient les boucles compliquées. Tout devenait plus simple, plus sévère, parce que la démocratie grandissait, parce qu'Athènes devenait de plus en plus la rivale attentive du Péloponèse, où tout était dorien. Le parti aristocratique, qui devait bientôt succomber, jouissait avec insouciance de ses derniers beaux jours. Cimon, qui en était le chef, était aussi l'instigateur des plaisirs et des fêtes, que défrayait un butin facilement renouvelé. Polygnote, accoutumé au luxe de l'Asie, porté par ses instincts vers l'aristocratie, se mêlait à la troupe joyeuse. Il était, on l'a vu, l'amant d'Elpinice, sœur de Cimon, fille et petite-fille de rois. Loin de cacher sa passion, Elpinice en tirait vanité ; elle se faisait peindre sur les murs du Pœcile, afin de consacrer publiquement et ses traits et la gloire d'être aimée par un grand artiste. Veuve du riche Callias, instruite, intelligente, s'affranchissant des lois du gynécée pour montrer aux hommes qu'elle était digne de converser avec eux, Elpinice fut pour Cimon et Polygnote ce que plus tard Aspasie fut pour Périclès et Phidias.

Les plaisirs, goûtés avec cette mesure et cette élégance qui appartiennent à l'esprit grec, n'empêchaient point Polygnote de poursuivre ses travaux : ils étaient nombreux, et les écrivains de l'antiquité sont loin de nous les avoir signalés tous. Par exemple, ils ne nous disent point dans quel édifice se trouvaient des peintures qui furent transportées plus tard dans les Propylées de l'Acropole. Soit que les monuments eussent été démolis, soit que les murs eussent paru menacer ruine, soit enfin que ces œuvres de Polygnote fussent des tableaux mobiles, on les avait recueillies dans la jolie salle de marbre qui forme une des ailes des Propylées, et qu'on appela dès lors la *Pinacothèque*, c'est-à-dire la *galerie de tableaux*. Les peintures avaient beaucoup souffert ; le voyageur Pausanias avoue qu'il ne distingua qu'avec peine certaines compositions presque effacées. Il était temps que ces précieux restes fussent sauvés par les Athéniens. Voici, parmi des tableaux divers, ceux qui étaient attribués à Polygnote.

On voyait d'abord *Diomède* et *Ulysse*, compagnons inséparables, toujours prêts aux aventures. L'un venait de saisir les flèches de Philoctète, l'autre emportait la statue de Minerve ravie aux Troyens, double talisman qui assurait aux Grecs la victoire. Un autre couple non moins célèbre servait de pendant aux deux héros : c'était *Oreste* tuant Égisthe, et *Pylade* tuant les fils de Nauplios qui veulent secourir Égisthe.

Que dire d'*Achille à Skyros* caché parmi les filles de Lycomède? Pausanias ne fait qu'indiquer un sujet que nous retrouvons traité à Pompéi avec les caractères d'une copie. Malgré une exécution médiocre, un coloris dur et désagréable, qui sont du copiste, la composition

et le dessin sont d'une grande beauté. La trompette guerrière a retenti, le bruit des armes s'est fait entendre. Achille s'est précipité sur l'épée et le bouclier qu'Ulysse avait mêlés aux parures féminines qu'il feignait de vendre. Déjà il descend les degrés du palais ; ses yeux cherchent l'ennemi, ses vêtements en désordre ne dissimulent plus des formes mâles et vigoureuses. En vain le sage Phœnix cherche à le retenir, Ulysse l'a déjà saisi et l'entraîne. Déidamie, qu'Achille avait rendue mère, accourt effrayée ; elle essayait les présents d'Ulysse et se montre presque nue sur le seuil du palais ; dans le fond, sous un portique orné de guirlandes, Lycomède est entouré de ses gardes. Il y a dans cette scène un mouvement, un feu surprenants : c'est une des belles compositions de Pompéi. Je n'ose affirmer que ce soit une copie de Polygnote, quoique la plupart des peintures importantes de Pompéi soient des réminiscences des maîtres grecs. Ce serait plutôt une abréviation libre. Polygnote, selon Pausanias, n'avait pas représenté Déidamie seule, mais avec toutes ses sœurs. Comme ce peintre excellait à peindre les femmes, les filles d'un roi et leurs brillantes parures offraient une ample matière à son pinceau.

Le *Sacrifice de Polyxène* était plus pathétique encore, et je ne puis m'empêcher de croire que c'est en contemplant dans les Propylées l'œuvre de Polygnote qu'Euripide écrivait ce récit d'une émouvante simplicité, la page la plus touchante de sa tragédie d'*Hécube*. Néoptolème, fils d'Achille, a tiré de sa gaîne le couteau doré ; par l'ordre d'Agamemnon, on laisse libre la jeune vierge, qui veut descendre parmi les morts, non pas en esclave, mais en reine. « Elle a entendu cette parole

de ses maîtres. Prenant ses voiles au-dessus de l'épaule, elle les déchire jusqu'au milieu des flancs; elle découvre sa poitrine et ses seins, beaux comme ceux d'une statue; puis, posant le genou en terre : « Voici ma « poitrine, jeune guerrier, si c'est là que tu désires « frapper. Si c'est à la gorge, la voici prête et tournée « comme il le faut. » Mais lui, ému de pitié, ne veut pas la frapper, et le veut... » Suspension terrible, qui donne un tableau tout fait.

Enfin Polygnote avait emprunté au sixième chant de l'*Odyssée* une scène qui prêtait aussi singulièrement à la peinture, *Ulysse se présentant à Nausicaa* et à ses compagnes, qui sont venues laver au fleuve. Il avait sans doute choisi le moment où les jeunes filles jouent à la balle pendant que les vêtements précieux sèchent au soleil. « Au milieu d'elles, Nausicaa aux beaux bras dirige les jeux. Telle Diane, qui se plaît à lancer des flèches, parcourt les montagnes, le haut Taygète ou l'Érymanthe, à la poursuite des sangliers et des cerfs rapides. Autour d'elle jouent les nymphes des bois, filles du dieu qui porte l'égide, et Latone se réjouit dans son cœur. La fille d'Alcinoüs jette à une de ses compagnes la balle légère, qui s'égare et va tomber dans le courant profond. Toutes poussent un grand cri. Aussitôt le divin Ulysse sort des buissons qui le cachent. Il s'avance comme le lion nourri dans la montagne, qui, se confiant dans sa force, marche trempé de pluie et battu par l'orage. Il leur apparaît horrible, souillé par l'onde amère... » On se demande si un artiste n'était pas plutôt téméraire en voulant lutter avec de telles beautés que sage en s'inspirant d'un poëte dont les chants étaient gravés dans toutes les mémoi-

res; mais Polygnote était accoutumé à rivaliser avec Homère, de même que Raphaël à rivaliser avec la Bible.

L'histoire ne nous transmet aucun détail sur les autres peintures dont Polygnote a pu orner les monuments athéniens. Peut-être était-ce d'Athènes que les Romains avaient tiré un tableau qui était placé sous le portique de la curie de Pompée, et représentait un *Guerrier* avec son bouclier. Peut-être Athènes possédait-elle aussi le *Châtiment de Salmonée*, que Jupiter frappait de la foudre. L'histoire ne nous apprend pas non plus pourquoi l'artiste célèbre quitta la ville qui l'avait adopté, mais il est aisé d'en deviner la cause. Le bannissement de Cimon, la disgrâce de ses amis, l'abaissement de ses partisans, la suspension des travaux, une vie déconcertée, la tristesse qui accompagne toute crise politique, l'amertume des souvenirs et des comparaisons, une fidélité généreuse qui s'attachait aux vaincus, tout devait éloigner d'Athènes un homme qui n'y pouvait plus faire de grandes choses. Périclès ne promettait point encore aux arts la splendide carrière qu'il leur ouvrit plus tard. Pendant seize années, c'est-à-dire depuis l'exil de Cimon jusqu'à la paix de Trente ans, le nouveau chef de la république fut réduit à l'impuissance par des guerres répétées, par les dissensions intérieures, par les oscillations redoutables d'une démocratie non encore réglée, et surtout par la pénurie du trésor public. Phidias était le seul confident des projets qui devaient assurer à l'école attique un éclat incomparable. Polygnote ignorait ces projets : il ne voyait dans Périclès que l'ennemi de Cimon, le représentant de la foule déchaînée. Il s'éloigna, appelé par d'autres

villes grecques, qui se disputaient à l'avance ses bienfaits, et lui offraient l'occasion d'étendre sa gloire.

III

Polygnote se dirigea vers la Grèce du Nord. Il franchit le Cithéron, descendit vers les sources de l'Asopus, et se trouva aussitôt à Platées, petite ville aimée des Athéniens, habitée par un peuple héroïque qui était accouru le premier à leur secours et qui seul avait pris part au combat de Marathon. Pendant ce temps, les Thébains, alliés de Xerxès, avaient détruit Platées; mais Athènes la releva, ramena les Platéens en leur adjoignant une colonie, les traita en frères, leur prodigua une partie de ses richesses, afin d'élever un temple en souvenir du triomphe commun, et leur envoya le jeune Phidias pour construire avec de l'or et de l'ivoire une statue de Minerve. Rester à Platées, c'était donc encore pour Polygnote ne point quitter le sol athénien. Il voulut, lui aussi, contribuer à embellir le temple de Minerve. Tandis qu'un artiste dorien, Onatas, représentait sur un des côtés du sanctuaire la *Guerre des Sept chefs* contre Thèbes, Polygnote peignait sur la paroi opposée le *Massacre des prétendants par Ulysse.* « Alors Minerve, du sommet du portique, éleva dans les airs son égide funeste aux mortels; aussitôt les cœurs des prétendants furent remplis de terreur. Ils couraient éperdus dans le palais, comme un troupeau de bœufs que poursuit de ses piqûres un taon rapide dans la saison du printemps, quand commencent les longs jours. De même que des vautours

aux serres puissantes et au bec recourbé se précipitent des montagnes sur les oiseaux qui voltigent dans la plaine, se défiant des filets, de même Ulysse et ses compagnons se ruaient sur les prétendants et les frappaient de tous côtés; mais eux poussaient des cris lamentables, tandis que les coups résonnaient sur leurs têtes. Tout le sol ruisselait de sang. » Par un rapprochement ingénieux, Ulysse délivrant sa demeure des ravisseurs était l'emblème des Platéens recouvrant leur patrie sur les Thébains.

De Platées, Polygnote se rendit à Thespies, au pied de l'Hélicon. Thespies, célèbre par le culte qu'elle rendait à l'Amour, prétendait avoir été fondée par l'Athénien Thespios, descendant d'Érechthée. Il semble que Polygnote ait cédé plus volontiers à l'appel des villes qui se rattachaient par quelque lien à sa chère Athènes : c'était une façon de s'éloigner sans secousses et de se consoler par la douceur des souvenirs. On ignore de quelle œuvre il fit don aux Thespiens; on sait seulement qu'il avait peint un édifice, et que le mur qui portait ses peintures dut être refait un siècle plus tard, sans doute après un incendie. Pausias, peintre de Sicyone, fut chargé de décorer la nouvelle muraille; mais entrer en lutte avec le grand Polygnote était une entreprise téméraire. La comparaison fut fatale au Sicyonien, qui excellait surtout dans les petits sujets et qui avait appris à imiter les fleurs en vivant avec Glycère, la belle marchande de couronnes. Nous ne sommes pas moins sévères aujourd'hui pour les artistes qui ont été chargés de restaurer les fresques de Raphaël à la Farnésine.

Enfin Polygnote, après un séjour prolongé à Thes-

pies comme à Platées, se dirigea vers Delphes, la ville sainte.

Delphes est sur la pente du Parnasse et domine la vallée du fleuve Pleistos, ombragée par de magnifiques oliviers, qu'il ne faut point comparer aux maigres arbustes de la Provence, mais plutôt oux oliviers de Tivoli. Ce sont des arbres élevés, des troncs séculaires, au pied desquels des irrigations bien ménagées entretiennent une humidité féconde; leurs feuilles, dont le dessous est gris et comme argenté, se détachent légèrement sur le ciel. Les deux sommets du Parnasse, chantés par les poëtes, sont séparés par une vaste fissure. A l'endroit même où cette fissure s'arrête et où jaillit la fontaine Castalie, Delphes s'étend sur une terrasse naturelle, disposée en forme de théâtre, adossée à des rochers à pic, dont les couleurs sont éclatantes et l'aspect sévère. L'air est pur, la vue admirable, et les aigles qui traversent le ravin semblent avertir qu'on est plus près des nuages. Afin que notre imagination ne craigne point de se former de ce site une idée trop grandiose, afin qu'elle se repose sur d'exactes proportions, il faut se rappeler que le Parnasse, couronné de neige pendant huit mois de l'année, est haut d'environ 7,000 pieds.

L'oracle de Delphes a joué un grand rôle dans la société antique. Pouvoir spirituel sur lequel s'appuyaient les pouvoirs temporels, guide des rois, des généraux, des fondateurs de colonies, sanction des législateurs, conseil journalier des particuliers, arbitre de la guerre et de la paix, selon qu'il prédisait la victoire ou menaçait de la colère des dieux, mélange de politique généreuse et de vues intéressées, de sagesse et de super-

cheries, l'oracle de Delphes fut jusqu'à Périclès le lien moral de la Grèce. Il perdit alors de son autorité parce que la philosophie avait gagné les hommes d'État; mais au temps de Polygnote, l'oracle jouissait de tout son crédit, et Delphes pouvait se dire avec quelque vraisemblance le *centre* du monde ancien. De toutes parts affluaient les offrandes; de toutes parts arrivaient les ambassadeurs, ceux de Crésus comme ceux de Tarquin, ceux de Rome républicaine, de l'Étrurie, de Marseille, de la Sardaigne, de l'Occident en un mot, comme ceux de la Macédoine, de l'Asie et de l'Orient. Que de dons magnifiques! que de statues! que de monuments! Chaque peuple de la Grèce élevait un édifice, nommé *Trésor*, où il consacrait ses trophées; chaque vainqueur, chaque athlète apportait sa statue: on en compta plus tard jusqu'à trois mille. Ces richesses se pressaient, non pas avec la symétrie, avec les vastes intervalles, les vides qu'aiment les modernes et qui répugnent au goût antique; le Forum romain, l'Acropole d'Athènes en sont la preuve. Au contraire tout était placé au hasard, rassemblé selon le caprice de chaque époque avec une certaine irrégularité que l'art ne redoutait point, avec une apparence de désordre plus pittoresque qu'une froide ordonnance et propre à produire le mouvement, la variété, l'harmonie.

C'est dans ce sanctuaire, qui appartenait à l'art autant qu'à la religion, que Polygnote vint se fixer. Il y fut accueilli avec une respectueuse admiration; les amphictyons décrétèrent qu'il était leur hôte et qu'il serait défrayé par le trésor sacré. C'était le plus grand honneur que pût décerner cet auguste conseil. Il y avait à Delphes un édifice que l'on appelait la *Lesché*

des Cnidiens, lieu de repos, où l'on jouissait de la vue de la vallée et de la mer, où l'on respirait la fraîcheur de la fontaine Cassotis, qui coulait au pied de la Lesché avec un doux murmure. Les vieillards, les prêtres, les pèlerins se rassemblaient pour converser sous les portiques de ce monument, dont les dispositions nous sont peu connues, mais qui semble avoir servi de modèle aux basiliques des Romains. Ses murailles nues appelaient des peintures. Polygnote se chargea d'en décorer les vastes surfaces.

Il entreprit seul un travail qui l'attacha pendant de longues années. Une partie de sa vie fut consacrée à cette tâche. Si un volume suffit à peine pour décrire les fresques de Raphaël au Vatican, il n'a pas fallu moins de sept chapitres au Grec Pausanias pour indiquer les sujets qui ornaient la Lesché. Encore ses énumérations sont-elles d'une sécheresse qui ne se peut imaginer : ce sont les notes d'un voyageur qui court et non les appréciations d'un homme de goût ou même les réflexions d'un curieux. Je m'efforcerai toutefois de recueillir, parmi des traits confus, ce qui est caractéristique. Il est imposssible de rendre saisissables et vivantes les œuvres de Polygnote, mais je ne désespère pas d'en faire sentir la grandeur.

D'abord le choix des sujets annonce un penseur dont l'âme est capable de conceptions hautes, et dont les idées graves jusqu'à la sévérité ont la force d'un enseignement philosophique. Il était passé pour lui, le temps de la jeunesse, des belles maîtresses, des plaisirs élégants, des illusions qui jettent un voile charmant sur l'avenir. L'âge mûr était arrivé, apportant cette connaissance des hommes et de leurs misères que l'on ap-

pelle l'expérience, fruit sans amertume pour les natures élevées, mais dont la saveur est toujours triste. C'est pourquoi Polygnote se proposa de représenter la *Prise de Troie*, c'est-à-dire une des pages les plus lamentables de l'histoire et l'un des exemples insignes de la folie humaine, puisque, pour une femme, cent peuples s'exterminent, jusqu'à ce qu'une ville florissante consente à s'ensevelir sous ses ruines. En même temps, Polygnote était porté vers les réflexions que ne repoussent point ceux qui avancent dans la vie. Il éprouvait les divins soucis de l'âme qui se sent immortelle, et qui aime à sonder le monde inconnu où elle s'élancera en quittant le corps. Le lieu qu'il habitait nourrissait de telles pensées, en y mêlant la fermeté de la religion et la douceur de la foi. Aussi ne craignit-il pas de peindre les *Enfers*, où les héros et les poëtes conversent dans les Champs-Élysées, tandis que les coupables gémissent dans le Tartare. Pour qu'Homère restât le lien des deux sujets, le peintre avait choisi le moment où Ulysse descend parmi les mânes et consulte le devin Tirésias.

Ces deux compositions se partageaient l'intérieur de la Lesché et se faisaient équilibre. Vastes et compliquées par l'abondance des scènes, elles étaient distribuées avec la sagesse d'ordonnance qu'exigeaient les yeux des Grecs, amoureux de la clarté; les frises sculptées qui courent sur les murs des temples comme de légers bandeaux, les vases de grande proportion, où les peintures sont divisées par des zones, peuvent donner une idée du système qu'avait adopté Polygnote. En outre, il évitait toute confusion par cet art de simplifier qui est le premier pas vers l'idéal. Un arbre dé-

signait une forêt, deux maisons une ville, une colonne un temple, une draperie l'intérieur d'un palais, une galère une flotte. Par là les personnages, entourés d'air, dégagés des accessoires, conservaient leur importance : une inscription tracée auprès de chacun d'eux évitait les méprises.

La *Prise de Troie* n'est point une série de combats. Le peintre a voulu montrer, non la guerre, mais ses horreurs pleines de leçons. La joie des Grecs et la ruine des Troyens prêtaient à des oppositions touchantes. Voici d'abord le camp des Grecs et les compagnons de Ménélas qui se préparent gaiement au retour. Les matelots et les esclaves se pressent sur le navire, où le pilote ajuste le gouvernail. On enlève les tentes fixées depuis dix ans sur la plage. Ithæmène emporte des vêtements, Echéax, qui tient un vase de bronze, descend sur la planche qui sert de pont entre le tillac et le rivage. Hélène, rendue à son époux, n'est point encore embarquée ; elle est assise nonchalamment, tandis que ses femmes la parent et que l'une d'elles, agenouillée, lui attache ses sandales. Briséis et les autres captives qui ont partagé la couche des héros grecs la contemplent dans une attitude expressive que la sculpture a souvent choisie, et admirent sa beauté. Elle est toujours jeune, toujours belle, toujours reine et triomphante, celle qui a fait couler tant de sang : elle ne semble même pas s'apercevoir des maux qu'elle a causés. Et cependant le peintre a eu soin de réunir, non loin d'elle, les prisonniers troyens, Hélénus, fils de Priam, vêtu de pourpre et plongé dans le désespoir, Mégès le bras brisé, Lycomède couvert de blessures, Euryale la tête ensanglantée. A côté, les Troyennes

destinées à la servitude se livrent également à leur douleur : Andromaque, la première, qui s'est voilée la tête et allaite son enfant ; Polyxène, dont la chevelure est nouée à la façon des jeunes vierges et qui sera sacrifiée sur le tombeau d'Achille ; Climène, Créuse, Xénodice, les plus choyées dans la nombreuse famille de Priam. D'autres Troyennes, assises sur le même lit, sont groupées de la manière la plus charmante. Là Polygnote n'a point résisté au désir de multiplier, avec leurs costumes orientaux, les femmes qu'il excellait à peindre.

Habile à marquer les contrastes et à saisir l'occasion d'immortaliser les traditions attiques, il n'a point oublié Æthra, l'aïeule de Démophon, chef des Athéniens, qui avaient pris part au siége. Esclave des Troyens depuis de longues années, Æthra s'est échappée à la faveur du désordre et réfugiée dans le camp des Grecs. La tête entièrement rasée, vêtue pauvrement, elle a peine à se faire reconnaître par son petit-fils, et invoque le témoignage d'Hélène. Enfin le sage Nestor, chargé de veiller sur les femmes, fragile butin, se tient appuyé sur sa lance ; spectateur de tant d'infortunes, il réfléchit sur les vicissitudes humaines, tandis que son cheval en liberté semble prêt à se rouler sur le sable. Les flots azurés qui bordent cette partie de la composition viennent baigner les galets aux couleurs variées.

Loin du rivage paraissent les murs d'Ilion, qu'Épéus est occupé à démolir de fond en comble : derrière les créneaux s'élève la tête du cheval de bois, dont Épéus était l'inventeur. Les rois grecs sont assemblés autour de l'autel de Minerve ; ils reçoivent le serment d'Ajax,

qui jure qu'il n'a point violé Cassandre, la prêtresse inspirée. Cassandre est affaissée vers le sol : elle tient encore la statue de la déesse, à laquelle elle s'attachait suppliante quand Ajax l'a entraînée. Ulysse, revêtu de sa cuirasse, accuse Ajax, qu'il espère faire lapider comme impie. Agamemnon et Ménélas écoutent gravement ; Ajax étend la main sur l'autel sans quitter son large bouclier.

Pyrrhus, fils d'Achille, n'est point parmi les rois. Dans son ardeur à venger son père, il ne peut se rassasier de carnage. Seul des Grecs, il répand encore du sang quand tous les guerriers ont déposé leurs armes. Un petit enfant, effrayé par ce spectacle, se presse contre un autel. Un eunuque, le crâne rasé, cherche en vain à consoler un autre enfant qui se cache les yeux avec les deux mains. Méduse, fille de Priam, assise à terre, embrasse un piédestal de pierre sur lequel est posé un vase plein d'eau, destiné sans doute à laver les cadavres, car tout l'espace qui suit est couvert de morts : Pélis, nu et couché sur le dos ; Eionée et Admète, qu'on n'a point dépouillés de leurs cuirasses, Corœbus, le fiancé de Cassandre, Priam lui-même, que ses cheveux blancs n'ont point sauvé. Çà et là s'élèvent dans les rues désertes de la ville des monceaux de cadavres, scène lugubre dont le calme n'est troublé que par ceux qui emportent le corps de Laomédon. A l'extrémité, une peau de panthère, suspendue au-dessus de la porte, signale la maison d'Anténor, que ce gage de reconnaissance a fait respecter par les Grecs, car Anténor était leur hôte. Anténor auprès de sa fille qui tient un nouveau-né, la prêtresse Théano avec ses fils, Glaucus assis sur sa forte cuirasse, s'abandonnent

à la douleur : ils vont partir pour l'exil. Déjà, en effet, leurs serviteurs ont chargé sur un âne un coffre et divers meubles; ils y ont placé, en outre, un petit enfant.

Ainsi, tout en s'adressant à l'orgueil national des Grecs, puisque chaque peuple prétendait avoir contribué à la chute de Troie, Polygnote avait voulu toucher les cœurs; il s'était attaché à rendre moins le drame que ses conséquences lugubres, moins les exploits que les larmes; il intéressait aux vaincus; il montrait ce que leur infortune avait d'amer, de pathétique, d'injuste peut-être; il tempérait la joie féroce qu'inspire la victoire par les émotions de la pitié, plus dignes d'un siècle civilisé. C'était tirer du sujet sa moralité la plus haute.

La peinture des *Enfers* n'était pas traitée avec moins d'élévation; les impressions salutaires de la terreur n'y avaient point été épargnées. Le fleuve Achéron frappe d'abord les regards. De grands roseaux y croissent comme dans un marais; des poissons se distinguent à travers l'onde transparente, si maigres, qu'on dirait des ombres de poissons. La barque de Caron traverse le fleuve; parmi les morts qu'il transporte, foule sans nom; Tellis, aïeul du poëte Archiloque, Cléobée, vierge qui avait établi à Thasos les mystères de Cérès, sont seuls désignés par une inscription. Polygnote avait voulu donner place aux souvenirs de sa patrie et illustrer ainsi la petite île de Thasos. Sur la rive de l'Achéron, un fils ingrat est étranglé par son père; un sacrilége est livré à une furie qui le torture : rapprochement hardi qui mettait le respect du pouvoir paternel au même rang que le respect des dieux. Au-dessus de ces

misérables paraît Eurynomos, dieu hideux, symbole de la destruction à laquelle n'échappent ni la jeunesse ni la beauté, car c'est lui qui dévore les chairs des cadavres jusqu'à ce qu'il ne reste que des ossements blanchis. Sa couleur est un mélange de bleu et de noir, semblable à la couleur des grosses mouches qui se posent sur la viande : il montre ses dents insatiables et est assis sur la dépouille d'un vautour.

Le seuil des enfers franchi, on trouve la scène imaginée par Homère. Les compagnons d'Ulysse portent sur leurs épaules des béliers noirs destinés au sacrifice. Ulysse lui-même est à genoux devant le fossé où coule le sang des victimes. Le devin Tirésias s'approche pour goûter au sang. Anticlée, mère d'Ulysse, est derrière Tirésias, puis Elpénor, qui a gardé son costume de matelot : tel il s'était précipité, dans les incertitudes du réveil, de la terrasse où il s'était endormi chez Circé. Mais la présence de quelques vivants n'est qu'un épisode dans ce monde silencieux où les âmes sont plongées. Les supplices recommencent aussitôt. Voici l'indolent Ocnos, image de la vie mal employée, qui tresse une corde de jonc, tandis que son ânesse, placée derrière lui, la mange à mesure qu'il la tresse. Le géant Titye, le foie rongé par un vautour, est épuisé par la souffrance; ses yeux sont couverts d'un nuage, comme ceux des gens qui s'évanouissent. Ariadne est assise sur un rocher et contemple sa rivale, Phèdre l'incestueuse, qui s'est pendue et se cramponne des deux mains au lacet qui l'étouffe. Ériphyle et la fille de Salmonée sont ensuite réunies. La main d'Ériphyle est passée sous sa tunique, et le bout des doigts sort

au-dessous du cou : on devine qu'elle cache le célèbre collier qui a payé sa trahison.

Thésée et Pirithoüs ont tenté d'enlever Proserpine, et Pluton les punit. Thésée tient d'une main son épée, de l'autre l'épée de son ami. Pirithoüs contemple avec indignation ces armes qui les ont si mal servis. Les deux héros ne sont pas retenus par des chaînes, ils sont sur des trônes où leur corps semble avoir pris racine et s'être incrusté. Un tableau plus riant se présente ensuite: Clytie et Camiro, filles de Pandarus, que les harpies ont enlevées à la fleur de l'adolescence, sont couronnées de fleurs et jouent aux osselets (qui ne se souvient du merveilleux dessin trouvé à Pompéi?).

Bientôt paraissent les héros homériques ou les sages des temps plus reculés, qui goûtent dans les Champs-Élysées une vie qui devrait être exempte de soucis, mais ils n'ont laissé sur la terre ni leurs affections ni leurs haines. Les Grecs sont d'un côté, les Troyens de l'autre. Parmi les Grecs, on distingue Antiloque, la tête appuyée sur ses deux mains ; Agamemnon, qui tient son sceptre; Achille et Patrocle, que rien ne sépare plus. A l'écart, les ennemis d'Ulysse jouent aux dés, Ajax, Palamède, Thersite ; l'autre Ajax reste spectateur, couvert de l'écume et du sel de la mer, comme un homme qui a péri dans un naufrage. Parmi les Troyens, on voit Hector assis, croisant ses mains sur son genou gauche et livré à une éternelle douleur; Sarpédon qui se cache le visage; Memnon sur le vêtement duquel sont brodés des oiseaux ; un nègre rappelle que Memnon régnait sur les Éthiopiens. Pâris, encore imberbe, frappe dans ses mains, à la façon des pâtres,

pour appeler Penthésilée ; mais la reine des Amazones, qui a dédaigné son amour quand ils vivaient, fronce les sourcils et le regarde avec mépris. Actéon et sa mère sont assis sur une peau de cerf et caressent un petit faon. Orphée est adossé à un saule planté sur le tombeau d'Eurydice ; il caresse mélancoliquement les feuilles de l'arbre qui se penchent vers lui. De l'autre côté de l'arbre est Promédon, l'un des admirateurs d'Orphée pendant sa vie. Schédios, tenant un poignard, le front couronné d'herbes, Pélias, dont les cheveux sont blancs, regardent également Orphée. Non loin est assis Thamyris, aveugle, désespéré, la barbe en désordre ; à ses pieds gît sa lyre, dont les cordes sont brisées.

Alors commencent les supplices qui terminent la composition et servent de pendant à l'extrémité opposée. Des rochers escarpés se dressent, et Sisyphe s'efforce de rouler jusqu'à leur sommet l'énorme pierre qui retombe sans cesse. Une femme et une jeune fille portent de l'eau dans des vases brisés. Polygnote figurait ainsi les âmes qui n'avaient point été initiées aux mystères et qui ne s'étaient point rendues capables de contenir les vérités qu'on y révélait. Enfin paraît Tantale, dévoré par la faim et la soif; à ce supplice le peintre avait ajouté la terreur qu'inspire au misérable un rocher suspendu au-dessus de sa tête.

Telles étaient ces deux pages, dont les anciens ont admiré l'abondance et la beauté, et qui ne doivent se comparer qu'aux plus grandes œuvres de l'Italie : à l'église d'Assise, décorée par Giotto, à la chapelle Sixtine, aux fresques du Vatican. Si les peintures du Campo Santo de Pise étaient d'un seul auteur, je le

citerais plus volontiers encore à cause de ses portiques et de son plan, qui n'est pas sans affinité peut-être avec le plan de la Lesché de Delphes.

Quand Polygnote a terminé une entreprise aussi magnifique, nous perdons sa trace. Qu'est-il devenu? A-t-il achevé sa vie à Delphes, entouré d'honneurs, jouissant de la reconnaissance publique? est-il retourné à Athènes, attiré par l'éclat croissant du règne de Périclès et le désir de contempler les chefs-d'œuvre de ses successeurs? a-t-il voulu enfin revoir l'île de Thasos et mourir où il était né? Nous l'ignorons, et le silence de l'histoire n'a rien qui nuise à la renommée de Polygnote. Si les détails de sa vie nous échappent, ses œuvres sont décrites par les historiens de l'art. L'homme reste dans l'ombre, mais son génie brille d'une pure lumière.

IV

Polygnote fit faire à la peinture grecque un pas immense. Entre lui et les artistes qui l'ont précédé, il y a plus de distance encore qu'entre Phidias et les sculpteurs de l'école éginétique. Polygnote trouve l'art beaucoup plus imparfait; avant de créer de belles choses, il faut qu'il invente lui-même des procédés et qu'il étende les limites matérielles de la peinture. C'est lui qui enseigne l'emploi de l'*ocre attique* et tire une couleur nouvelle des résidus du pressoir. C'est lui qui fait le premier essai de la peinture à la cire. Malgré ces découvertes, les anciens le comptent parmi les peintres qui ne se sont servis que de *quatre couleurs*.

Que devaient donc faire les artistes qui vivaient avant lui?

Toutefois, on ne doit pas croire qu'une palette de quatre couleurs soit pauvre et sans ressources. Le rouge, le jaune, le bleu, le blanc, se prêtent à des combinaisons sans nombre, qui suffisent pour produire un coloris éclatant. Tel tableau de Velasquez, le *Couronnement de la Vierge* par exemple, n'est peint qu'avec du rouge et du bleu; mais quelle gamme de tons! quelle variété de violets et de nuances intermédiaires! Polygnote, avec ses couleurs primitives, n'obtint pas des effets moins heureux. Il excellait à rendre la beauté des femmes, leurs coiffures brillantes, leurs parures aux nuances variées; il semait sur les étoffes des fleurs et des oiseaux, il faisait sentir la transparence des eaux; il montrait Ajax couvert de l'écume des flots qui l'avaient submergé; il ne reculait même pas devant le genre fantastique et donnait au démon qui ronge les cadavres l'aspect d'une mouche diaprée. Quintilien nous affirme que le coloris de Polygnote avait des admirateurs passionnés. Les modernes n'admirent-ils pas en effet le coloris des peintres primitifs, soit qu'ils relèvent des Byzantins, soit qu'ils aient profité des leçons de van Eyck? Le premier, Polygnote rompt l'immobilité traditionnelle des figures peintes. Il anime les traits de ses personnages, leur fait exprimer la tristesse ou la joie, la pudeur ou la colère. C'est à l'aide de la couleur qu'un artiste surmonte ces difficultés, de même qu'il ne peut représenter qu'à l'aide de la couleur le charme d'un visage féminin. Lucien, dont le goût était exquis en toutes choses, décrivant la *Cassandre* de Polygnote, vante l'arc élégant

de ses sourcils, la grâce décente de ses paupières, la rougeur aimable de ses joues, ses vêtements où la finesse du tissu est surpassée par la finesse du pinceau, l'art des ajustements, soit que les draperies modèlent les formes, soit qu'elles flottent librement comme si le vent les agitait. Ces voiles transparents, ces frémissements de l'air, ces caresses de l'étoffe qui s'applique au corps, ne font-ils pas songer aux premiers tableaux de Raphaël?

En même temps le dessin de Polygnote frappait par sa simplicité grave. La noblesse des lignes n'excluait point la liberté; la fermeté sculpturale des attitudes était tempérée par la grâce. Une naïveté touchante s'alliait à un certain rhythme religieux. Les vases peints du siècle de Périclès, où les sujets tirés d'Homère sont fréquents et copiés peut-être sur les œuvres de Polygnote, peuvent donner une idée de cet style élégant et grandiose. La fécondité de l'artiste était prodigieuse : l'abondance de ses compositions n'a été égalée par aucun autre peintre grec. Il a fait quelquefois des portraits, il a consulté la nature comme Masaccio; mais ses types lui appartenaient par un enfantement tout idéal. Il s'inspirait des créations de l'épopée et de la mythologie, chefs-d'œuvre inimitables de l'esprit grec. Son imagination s'élevait à mesure que les monuments qu'il ornait étaient plus vastes. Exemple mémorable de ce que peut la peinture décorative et de la puissance qu'elle emprunte à l'architecture!

Enfin le trait dominant de la physionomie de Polygnote, c'est une hauteur de pensées qui lui était aussi naturelle que l'air qu'il respirait, car elle prenait sa source dans son indépendance. N'attendre rien des

autres est une force merveilleuse; leur donner toujours, c'est leur être toujours supérieur. Une sérénité que rien ne pouvait atteindre, un désintéressement unique dans l'histoire, la douceur sans mélange d'être admiré, cette royale magnificence qui promenait ses dons de ville en ville et se répandait en œuvres immortelles, le droit de tout oser, mais un respect de soi qui réglait cette audace, une foi profonde qui s'alliait au culte du beau, la pratique de l'art considéré comme une sorte de sacerdoce : tel était le secret de la grandeur de Polygnote. Quel modèle à proposer aux artistes de tous les temps! quelle vie heureuse, et plus tard quelle mémoire révérée parmi les Grecs! Ni Zeuxis ou Timante ne l'effacèrent, ni Apelle et Protogène ne le firent oublier. Plus savants, ils paraissent moins grands auprès de lui. Leurs tableaux faisaient plus de plaisir, parce qu'ils étaient parfaits; mais leurs conceptions s'enfermaient dans un cadre étroit : elles n'avaient point la grandeur morale.

Quand les philosophes voulaient éveiller chez les jeunes gens des aspirations propres à former des hommes d'État ou des poëtes, ils les envoyaient devant les peintures de Polygnote. Ils savaient qu'il excellait à saisir le caractère de ses personnages, à faire comprendre leur côté héroïque, de même qu'Eschyle et Sophocle dans leurs tragédies, et à produire par conséquent l'émulation généreuse qui alimente le sentiment moral. Ils savaient que les scènes qu'il avait retracées feraient naître en foule les réflexions, mères de la sagesse, car la peinture des calamités humaines, de la guerre, fertile en injustices autant qu'en exploits, les retours immérités de la fortune, étaient opposés aux

images de la mort, des enfers, de la vie future : la pitié pour le malheur des autres et le souci de notre destinée sont un double enseignement. Ils savaient surtout que ceux-là agissent sur les âmes qui s'élèvent aux idées générales, qui simplifient la nature pour en tirer des types, qui dégagent l'art de la diversité des formes pour lui imprimer le sceau de la beauté. Zénon déclarait qu'il était devenu philosophe devant les peintures de Polygnote. Aristote, logicien plus capable de rigueur que d'enthousiasme, disait à ses disciples : « Passez devant ces peintres qui représentent les hommes tels qu'ils les voient; fuyez Pauson, qui les peint plus laids, arrêtez-vous devant Polygnote, qui les fait plus beaux qu'ils ne sont. » Le même éloge devait être adressé bientôt à Phidias, car tout deux résument l'école idéale qui assura au siècle de Périclès une splendeur que l'humanité ne retrouvera jamais.

PEINTRES GRECS

APELLE

Toutes les époques se plaignent de ne pas ressembler à l'époque qui les précède, et les fils, se comparant à leurs pères, appellent souvent décadence les évolutions naturelles de l'esprit humain. Le mouvement est la loi du monde; quand les sociétés sont dans leur enfance, ce mouvement continu est un progrès; quand elles ont atteint leur maturité, c'est une chute. Dans les deux cas, l'impulsion est irrésistible.

Les Grecs ont fait tous leurs efforts pour lutter contre la fatalité qui les entraînait. Leurs écoles étaient admirablement constituées; ils s'attachaient à la tradition avec une ténacité intelligente; ils prétendaient se transmettre le génie des belles choses ainsi qu'on se transmet un patrimoine; et cependant ils ont eu, comme les autres, leur apogée et leur déclin. Les mo-

dernes répètent que dans l'art grec la perfection est constante, préjugé banal, démenti par les monuments et réfuté par l'histoire. Je ne sais même si les Grecs ont descendu la pente plus lentement; mais comme ils s'étaient élevés plus haut, la pente était plus longue.

En plein siècle de Périclès, au sein de l'école de Phidias, déjà les principes de Phidias sont discutés, car Alcamène, son plus brillant disciple, lui fait une opposition sourde; déjà les modèles qu'il avait créés sont dédaignés, car les mêmes mains qui venaient de sculpter la frise calme et grandiose du Parthénon exécutaient loin des yeux du maître la frise du temple de Phigalie, où percent l'exagération et la recherche. N'est-ce pas Thucydide, un Athénien du temps, qui s'écrie : « Dans les arts, ce qui est le plus récent est toujours préféré? » Mot profond, qui résume la loi du progrès, en expliquant l'histoire de l'art, la mode et les révolutions.

Que si, au lieu de franchir quelques années, on franchit un siècle, on voit avec étonnement jusqu'où les Grecs ont été entraînés par le besoin de nouveauté. Au siècle d'Alexandre, par exemple, ce ne sont plus les artistes uniquement qui veulent plaire par des séductions imprévues; c'est le goût public qui a d'autres exigences, c'est chaque branche de l'art qui s'est transformée. L'architecture abandonne l'ordre dorique; elle se lasse de la belle nudité du Parthénon et des Propylées; elle s'attache à l'ordre ionique, plus orné, plus délicat, et développe l'ordre corinthien, dont la richesse fera dédaigner l'ordre ionique à son tour. La sculpture ne crée plus de types majestueux, tels que Jupiter ou Minerve, et ne cherche plus dans la beauté des formes

l'expression de la grandeur morale ; elle se rejette sur les types secondaires : c'est Bacchus et les satyres, c'est Vénus et l'Amour, c'est l'hermaphrodite et les nymphes que sculptent Praxitèle et Scopas, monde charmant, voluptueux, où la douceur exquise des formes parle aux sens plus qu'à l'intelligence. La peinture, armée de toute sa science, produit des œuvres accomplies ; mais elle ne sait déjà plus jeter sur les murs ses vastes décorations, elle craint de retracer la vie des héros ou les combats d'Homère. L'inspiration audacieuse et la fécondité des vieux maîtres sont perdues ; on aime les sujets circonscrits, on cherche les petits cadres, où la perfection s'obtient à coup sûr à force de procédés. Les arts secondaires, la gravure des médailles, la glyptique, la céramique, sont en principal honneur, parce que le secret de leur puissance est plutôt la patience que le génie. La position personnelle des artistes contribue à l'amoindrissement de l'art. Leurs œuvres sont payées au poids de l'or, mais ils vivent dans la dépendance des princes. Ils travaillaient jadis pour honorer les dieux ou pour illustrer leur patrie ; ils sont désormais les courtisans des rois et satisfont leurs caprices.

Des exemples particuliers font mieux comprendre un fait général, et la vie d'un homme illustre nous aide à pénétrer dans son époque. En racontant l'histoire de Polygnote, je me suis efforcé de montrer quelle était, au lendemain des guerres médiques, la dignité de l'art ; j'ai indiqué aussi son caractère philosophique, sa portée morale. En étudiant un peintre plus célèbre encore, le divin Apelle, nous verrons combien était différente, au temps d'Alexandre, la condition des

artistes, ce qu'ils se proposaient, où les conduisaient leurs triomphes, et l'on en conclura peut-être que, même chez les Grecs, passer de la grandeur austère à une perfection raffinée, c'était déjà déchoir.

I

Trois villes se disputaient l'honneur d'avoir donné naissance à Apelle : Cos, célèbre par ses beaux horizons, Éphèse, la magnifique, Colophon, une des sept villes qui se disaient la patrie d'Homère. Cos, pour justifier ses prétentions, montrait plusieurs tableaux du maître, sa *Vénus Anadyomène* et une autre *Vénus*, qu'il ne put achever, parce que la mort le surprit. Éphèse rappelait qu'Apelle avait passé une partie de sa vie dans ses murs, qu'il y jouissait des droits de citoyen, qu'il y avait pris ses premières leçons dans l'atelier d'Éphore. Ce qui est certain, c'est qu'Apelle était né en Asie Mineure, qu'il avait respiré la mollesse et le charme enivrant de l'Ionie, qu'il avait grandi au milieu d'une société industrieuse, riche, efféminée, qui avait contribué au développement de l'art, parce que l'art était le premier des plaisirs pour une âme grecque. C'est en Ionie que l'architecture avait revêtu ses formes les plus souples et ses lignes les plus douces ; c'est en Ionie que la peinture, si propre à flatter les sens par l'éclat du coloris, avait été tout d'abord cultivée ; c'est en Ionie que la musique faisait entendre ses accents les plus langoureux ou les plus capables d'éveiller les passions ; c'est en Ionie que se formaient, dans des écoles spéciales, les belles et intelligentes courtisanes, qui, dès qu'elles

étaient dignes de converser avec les hommes d'élite et de les subjuguer, se répandaient dans toute la Grèce. Mais si tout fut précoce chez les Ioniens, tout n'y fut pas durable : l'égoïsme et le plaisir sont des fondements mal assurés. L'art, aussi bien que la grandeur politique, eut de promptes défaillances et des périodes de stérilité, parce qu'il était plus occupé de plaire que de chercher ses principes ou de les transmettre. La tradition s'affaiblissait, et l'on ne trouvait plus, à des intervalles inégaux, que de brillantes personnalités.

Au moment où parut Apelle, il n'y avait point autour de lui de maître habile. Éphore, dont il reçut les leçons, était un peintre médiocre, que son élève a sauvé de l'oubli. Apelle dut chercher au loin l'enseignement que ne pouvait lui offrir sa patrie. Sa fortune ou plutôt une clairvoyance précoce le conduisit à Sicyone, école dorienne où il devait trouver précisément ce qui manquait aux écoles ioniennes : une science grave, la fermeté des traditions, la méthode poussée jusqu'à la rigueur. De même Phidias avait déjà prouvé que rien n'était plus fécond que l'union des principes doriens aux principes ioniens : son génie était un composé du génie des deux races.

Sicyone était située à peu de distance de la mer et dominait une partie du golfe auquel Corinthe donne son nom. Construite sur un plateau, la ville était reliée au rivage par de longs murs semblables à ceux d'Athènes. Entourée d'une plaine riante, qu'elle partageait avec Corinthe, elle avait peu de puissance, mais un commerce actif, le goût des arts, la passion de la gloire. Rien de plus doux que le climat de Sicyone, rien

de plus enchanteur que la vue dont on jouissait de toutes parts. A droite était l'Acrocorinthe, dont les rochers élevaient jusqu'au ciel des temples peints d'éclatantes couleurs. Le golfe s'arrondissait au pied de l'Acrocorinthe et s'arrêtait au promontoire de Junon Acræa, qui cachait la mer des Alcyons. Les regards se portaient alors sur les côtes de la Béotie et de la Phocide, découpées par les flots azurés. A l'horizon se dressaient les sommets du Parnasse, de l'Hélicon, noms poétiques, du Cithéron, tragique souvenir; le ciel transparent de la Grèce faisait ressortir l'harmonie des contours et la variété des teintes. Un peuple qui vivait devant un pareil spectacle n'était-il pas prédestiné à l'amour du beau et à la culture des arts?

L'école de peinture qui illustra Sicyone parut tardivement, au commencement du siècle d'Alexandre. Eupompe en était le fondateur. Il avait compris qu'entre les compositions idéales ou décoratives des peintres athéniens et les tableaux fleuris ou éclatants des peintres de l'Ionie, il y avait place pour un troisième système, qui s'attacherait à l'étude de la nature, à la vérité des formes, et qui se proposerait de plaire par la science plutôt que par l'inspiration, par le caractère plutôt que par la grâce. Eupompe mit au premier rang la connaissance des proportions, il analysa le corps de l'homme, le réduisit en principes, et réussit à peindre ce prototype plus parfait que les modernes appellent le modèle académique. Ne s'éloignant jamais du modèle vivant, il préférait à tous les mérites le mérite d'être vrai. C'est lui qui arrêta un jour sur la place publique le sculpteur Lysippe, encore jeune et cherchant un maître. « Regarde cette foule qui s'agite sous nos yeux,

lui dit-il ; ton maître, le voilà, c'est la nature. » Le conseil fut suivi par Lysippe, qui inaugura chez les Grecs une tendance si marquée vers le réalisme, et fit dans la seulpture ce qu'Eupompe avait fait dans la peinture.

Lorsque Apelle arriva à Sicyone, Eupompe était mort ; Pamphile, son élève et son successeur, dirigeait l'école. Pamphile formula l'enseignement d'une manière plus ferme, l'érigea en doctrine, assura à cette doctrine la sanction des magistrats, et lui fit donner force de loi. Il proclama le premier la dignité de l'art ; la pratique en fut interdite aux esclaves : seuls les hommes libres pouvaient devenir des peintres. Le dessin fut déclaré le premier des arts libéraux. Les enfants des citoyens apprenaient à dessiner avant d'apprendre à lire ; dès que leur éducation commençait, on leur mettait dans les mains une planche de buis et un crayon. Sicyone, cité sans puissance, se jeta avec enthousiasme dans une réforme qui devait l'illustrer ; son exemple, en effet, gagna plus d'une ville grecque.

Dans son atelier, Pamphile ne montrait pas moins d'autorité. Il exigeait que ses élèves eussent une instruction étendue, que non-seulement la philosophie, la poésie, l'histoire, leur fussent familières, mais qu'ils eussent étudié les sciences, notamment les mathématiques et la géométrie. Ils s'engageaient à rester dix ans auprès de lui, parce que dix années de travail étaient à peine suffisantes pour s'initier à tous les secrets du métier. Ils lui payaient d'avance un *talent*, c'est-à-dire près de six mille francs de notre monnaie, ce qui représente une somme beaucoup plus considérable. Pamphile voulait ainsi créer l'aristocratie de l'art ; la

peinture devenait un privilége et la richesse était une garantie de l'indépendance des peintres. Sous un système aussi absolu, qui rappelle la république de Platon, on sent percer l'utopie : la suite le fit bien voir. Quelle généreuse chimère pourtant (si c'est une chimère) que de vouloir ménager aux artistes une vie libre, affranchie de toute complaisance, entourée d'honneurs par l'État !

Apelle se soumit aux conditions de Pamphile ; il poussa plus loin la docilité, car Pamphile mourut après avoir désigné pour lui succéder dans la direction de l'école, Mélanthe, un de ses élèves. Apelle consentit à obéir à son ancien condisciple et travailla en commun avec lui. Un des préceptes favoris de Mélanthe nous a été transmis ; il est propre à jeter du jour sur la manière des peintres de Sicyone. « Il faut, disait-il, que vos œuvres respirent l'audace et la dureté. » Cette dureté, cette audace franche et un peu brutale, me paraissent bien des qualités doriennes. On croit entendre les maîtres sicyoniens ajouter : « Loin de nous la grâce, la mollesse, le coloris séduisant, la volupté de l'école asiatique ! Loin de nous l'imagination, la fécondité, les créations grandioses et idéales, puis délicates et spirituelles de l'école attique ! Ce que nous aimons, c'est quelque chose de vrai, de précis, d'énergique, d'impérieux, une rectitude violente, une fermeté qui approche de la roideur, des traits francs, simples, saisissants. Nous préférons la sévérité des lignes au charme des contours, la sagesse des compositions à l'éclat de la poésie ; nous voulons avant tout le style et le caractère. Nous ne craignons point de maintenir des traditions anciennes et presque surannées, et nous ferons ce

qu'ont fait les sculpteurs d'Égine pour les frontons de leur temple. »

Ainsi le jeune Apelle, par un bonheur qu'il avait prévu, trouva dans l'école de Sicyone les tendances les plus opposées aux tendances de sa race. Il profita de ce dualisme qui a toujours composé le génie grec, unissant par son éducation les qualités des Doriens à celles des Ioniens. Son tempérament d'artiste n'en fut pas altéré, parce qu'un tempérament généreux résiste à la compression : il fut plutôt fortifié par la discipline, prémuni contre les excès, et conduit à cet équilibre qui est la juste mesure du bien.

Pendant les dernières années de son séjour à Sicyone, Apelle avait aidé Mélanthe à peindre un tableau qui fut célèbre. C'était un portrait du tyran *Aristrate*, monté sur un char à quatre chevaux à côté de la Victoire. Lorsque plus tard Aratus délivra Sicyone et fit détruire les images des tyrans, le peintre Néalcès demanda grâce pour une œuvre aussi belle. Comme Aratus semblait inflexible, Néalcès insista en versant des larmes et promit d'effacer la figure d'Aristrate. Il le fit, mit une palme à la place, de telle sorte que le sujet devint simplement une Victoire sur un quadrige. Il est vraisemblable qu'Apelle composa d'autres œuvres pendant un séjour de dix ans à Sicyone, mais les historiens n'en ont point conservé le souvenir. Sa réputation naissante, l'autorité de l'école à laquelle il appartenait, l'amitié de Mélanthe, le firent rechercher par le roi de Macédoine. Il se rendit auprès de Philippe, père d'Alexandre.

A cette époque, Philippe était déjà vieux. Il avait pris bien des villes, amassé bien des trésors, jeté les bases

d'un empire qu'il allait transmettre à son fils, et qui devait écraser la Grèce. Les Macédoniens, ces Piémontais de la péninsule grecque, avaient pour eux une forte organisation militaire et l'unité, qui avait toujours manqué aux républiques de la Grèce, affaiblies par leurs dissensions. Relégués au nord de l'Olympe et du Pénée, ils étaient restés pendant longtemps étrangers au mouvement intellectuel des Hellènes, qui les traitaient volontiers de barbares. Les rois de Macédoine n'en mirent que plus d'insistance à revendiquer le titre de Grecs et à se faire admettre aux fêtes d'Olympie, congrès pacifique des races de même origine ; ils affichèrent le goût des lettres et des arts, et si leur pays ne produisait ni poëtes ni artistes, ils s'efforcèrent d'attirer à leur cour les artistes et les poëtes grecs. Les exilés illustres étaient accueillis avec honneur. Ce fut en Macédoine qu'Euripide essaya de se consoler de l'injustice des Athéniens. Zeuxis avait été appelé pour décorer de ses peintures le palais du roi Archélaüs. A part les jouissances du luxe, qui touchent les princes les moins civilisés, ces démonstrations étaient plus politiques que sincères, surtout de la part de Philippe, esprit pratique, rusé, qui n'avait de grand que l'ambition ; mais Philippe savait que le meilleur moyen de conquérir les Grecs, c'était de paraître conquis à leurs idées. Apelle devint donc le peintre de la cour : il fit de nombreux portraits, non-seulement du roi, mais de son fils, de ses généraux, de ses principaux ministres. L'étude de la nature, l'analyse du modèle vivant, la recherche du vrai que lui avaient imposées les maîtres sicyoniens, le rendaient merveilleusement propre à cette tâche.

Sa faveur devint éclatante lorsque Alexandre fut monté sur le trône. L'élève d'Aristote encourageait les arts avec une prodigalité folle, parce qu'il savait comment la gloire se consacre. Le désir de rendre ses traits immortels et de transmettre de lui à la postérité l'image la plus flatteuse se manifestait avec une passion intelligente, mais avec un despotisme naïf : il ne permettait qu'aux plus célèbres artistes de le représenter. Seul, Lysippe avait le privilége de sculpter ou de fondre ses statues ; seul, Pyrgotèle devait graver sa tête sur les monnaies ou sur les pierres précieuses ; seul, Apelle pouvait le peindre.

Apelle fut donc pour Alexandre ce que Velasquez fut pour Philippe IV et la cour d'Espagne. « Il faut renoncer à compter, dit Pline le Naturaliste, combien de fois il a peint Philippe et surtout Alexandre. » Alexandre enfant, adolescent, homme et même dieu, c'est-à-dire tenant la foudre de son père Jupiter, Alexandre à cheval ou sur un char, couronné par la Victoire ou assisté par les Dioscures, sur son trône ou sur un champ de bataille, les compagnons d'Alexandre, ses chevaux, ses maîtresses, tantôt Clitus et Antigone, tantôt la belle Pankasté et le fougueux Bucéphale, tels furent, pendant le règne d'Alexandre, les sujets qui occupèrent son pinceau. Quel contraste avec les pages grandioses et vraiment nationales que Polygnote traçait sur le Pœcile et que Phidias sculptait sur le Parthénon ! Mais on n'était plus au temps de Cimon et de Périclès ; l'ère de la liberté finissait pour les artistes comme pour les citoyens, et avec la liberté mourait la grandeur. Apelle, du moins, acquérait des richesses considérables, et s'il se résignait à la vie de courtisan, il ne sacrifiait ni

toute sa fierté ni une certaine indépendance de langage nécessaire à l'homme qui respecte sa gloire. L'esprit et cette ironie familière que les Grecs maniaient avec tant de grâce faisaient tout passer. Une anecdote en est la preuve. On raconte qu'Alexandre était souvent dans son atelier. Tout en posant pour un de ses portraits, il discutait sur la peinture, et montrait qu'il s'y entendait beaucoup moins qu'au métier de roi. « Prends garde, lui dit un jour Apelle, ne vois-tu pas que tu fais sourire les esclaves qui broient mes couleurs ? » C'est presque Voltaire chez Frédéric le Grand. Il est probable qu'Alexandre recevait cette leçon avant son départ pour l'Asie ; je doute qu'il l'eût supportée après le meurtre de Clitus. Il n'en caressait pas moins Apelle, parce que son talent devait contribuer à séduire la postérité. Il lui fit même un sacrifice propre à échauffer l'éloquence de ses biographes. Quand il voulut connaître le faste d'une cour asiatique, Alexandre s'entoura d'esclaves choisies et eut un harem. Parmi ses favorites, était Pankasté, qu'Apelle fut chargé de peindre dans sa nudité magnifique. Le peintre devint épris de son modèle. Alexandre s'en aperçut et lui donna Pankasté. Était-ce affection? était-ce désir d'étonner le monde? Du moins c'était grandeur d'âme.

Lorsque le Macédonien fut parti avec une poignée d'hommes pour conquérir la Perse, Apelle redevint libre. Il retourna à Éphèse, où s'était écoulée sa première jeunesse. Il ne paraît pas douteux que le choix de ce séjour eût été concerté avec Alexandre, qui prévoyait son triomphe, et qui, maître de l'Asie pacifiée, avait ainsi sous la main son peintre et son ami ; mais la vie du héros fut aussi courte que sa grandeur fut

rapide. Bientôt Apelle ne dépendit plus que de lui-même, et, s'il avait été mandé à Persépolis ou à Ecbatane, après la mort du roi il regagna Éphèse. Il y peignit plusieurs tableaux que l'on conservait dans le fameux temple de Diane; il y fit le portrait du grand prêtre Mégabyse, ou plutôt il représenta la procession solennelle que conduisait le grand prêtre.

Comme la vie d'Apelle n'est écrite nulle part, et comme il faut la déduire d'anecdotes éparses dans les auteurs, il est impossible d'en établir l'enchaînement rigoureux. Nous voyons seulement qu'après la mort d'Alexandre il usa de sa liberté pour parcourir la Grèce, qu'il dut se fixer dans différentes villes, afin d'y exécuter les œuvres qu'on lui commandait. Ces voyages, dont Polygnote, Zeuxis et d'autres artistes avaient donné l'exemple, étaient de véritables ovations. Les grands peintres, toujours plus populaires que les sculpteurs, étaient accueillis comme des demi-dieux. Apelle retourna donc à Sicyone pour revoir ses amis et ses rivaux; ce sera là, si l'on veut, qu'eut lieu ce concours célèbre dont le sujet était un cheval. Apelle, qui avait accepté le défi, s'aperçut que les arbitres étaient circonvenus par ses adversaires. Il demanda qu'on prît pour juges les animaux eux-mêmes. Des chevaux furent amenés devant l'œuvre de chaque concurrent: tous hennirent devant le tableau d'Apelle et restèrent silencieux devant les autres tableaux. Élien dénature ce récit ou plutôt cette fable. Il prétend qu'Alexandre critiquait un jour le cheval sur lequel Apelle l'avait représenté. Le peintre fit amener un cheval vivant qui se mit à hennir : « Tu le vois, dit Apelle à Alexandre, cet animal se connaît en peinture mieux que toi. »

Sicyone n'est séparée de Corinthe que par quelques heures de marche. Apelle visita Corinthe. Il y rencontra près de la source Pirène et emmena chez lui la courtisane Laïs, deuxième du nom, qui avait pris des années sans vieillir, car elle était toujours belle, et sa maturité était radieuse comme les moissons dorées par le soleil. On devine qu'Apelle voulut aussi voir Athènes, qui déjà, hélas ! n'était plus que la ville des souvenirs. L'histoire ne dit point que les Athéniens l'aient reçu avec une faveur particulière, ni qu'ils aient souhaité quelque tableau de sa main ; on peut supposer qu'ils accueillirent froidement le favori des princes macédoniens. La tribune muette, Démosthène exilé, la terreur dans tous les cœurs, avaient montré ce que valait l'admiration d'Alexandre pour Athènes ; les démonstrations flatteuses de ses successeurs cachaient une oppression plus cruelle encore. Nous savons seulement qu'Apelle assista aux fêtes d'Éleusis, où il se fit initier aux mystères, comme tous les esprits éclairés du paganisme. Ce fut au retour de la pompe sacrée, sur cette plage mollement arrondie qui forme la baie d'Éleusis et sur laquelle le flot paresseux expire sans qu'on entende son murmure, en face des montagnes de Salamine et de Mégare, dont les contours bleuâtres se découpent sur le ciel, au milieu de tous les sourires de la nature, que l'on vit tout à coup sortir de l'onde la courtisane Phryné, nue comme Vénus, belle comme une statue ; puis, posée sur le sable, les pieds baignés par l'écume de la mer, elle se mit à tordre dans ses mains sa chevelure humide. Apelle fut tellement frappé de ce spectacle, qu'il rentra chez lui pour en fixer le souvenir, et peignit la *Vénus Anadyomène*, c'est-à-dire son œuvre

la plus accomplie. Tout le monde comprendra cette impression saisissante du beau sur une intelligence d'élite ; mais les rôles étaient changés : ce n'était plus l'artiste qui concevait le tableau et qui le composait, c'était la courtisane.

Apelle visita aussi l'île de Rhodes; il y montra une noblesse de sentiments qui le font aimer. Il y avait à Rhodes un peintre nommé Protogène. Ce peintre, modeste, méconnu de ses concitoyens, était réduit à peindre des carènes de vaisseaux. Jusqu'à cinquante ans il fit ce métier; mais, dès qu'il avait gagné quelques drachmes et acheté sa provision de lupins, il s'enfermait pour peindre les œuvres les plus consciencieuses, les plus délicates, les plus finies. Tel était, par exemple, son chasseur *Ialysus*, qu'il mit sept ans à terminer. Protogène était un esprit difficile, toujours mécontent de ce qu'il produisait. Il était le contraire d'Apelle : l'un était sombre et concentré, l'autre radieux et expansif ; l'un abandonné et misérable, l'autre heureux et riche. A toutes les époques, la fortune se plaît à opposer ainsi les destinées. Apelle, du moins, qui avait vu un tableau de Protogène, sut deviner un rival, venir à son secours, le signaler à l'attention de ses contemporains, lui assurer aussitôt la célébrité et la richesse. Les Rhodiens accueillirent avec transport le favori d'Alexandre : ils avaient la passion des arts et des lettres ; leurs écoles d'éloquence et de sculpture les illustrèrent pendant les derniers siècles, je ne dis pas de l'indépendance, mais de l'autonomie grecque. Quel fut donc l'étonnement de tous, lorsqu'on vit Appelle, à peine débarqué, se diriger vers l'atelier du pauvre Protogène et lui offrir d'un seul tableau 50 talents, c'est-à-dire

280,000 francs de notre monnaie! On le crut fou. « Rassurez-vous, dit-il à ceux qui l'entouraient, j'ai fait une excellente affaire. Le talent de Protogène est tel que vous serez bientôt forcés de le reconnaître; je revendrai deux fois plus cher ce tableau. »

En effet, Protogène fut dès lors renommé dans toute la Grèce. Démétrius Poliorcète, le roi Antigone, les Athéniens eux-mêmes allaient se disputer ses œuvres. On devine qu'une amitié étroite s'établit entre les deux artistes. Apelle relevait le courage de Protogène; il lui montrait qu'il ne péchait que par l'excès de travail et la recherche d'une perfection qui reculait toujours devant lui. « Je ne l'emporte sur toi, disait-il, que parce que je sais m'imposer à temps de ne plus toucher à mon tableau. » On a souvent raconté un tour de force qui paraît puéril au premier examen, et que je crois au contraire propre à caractériser les tendances des peintres de cette époque. Un jour Apelle, ne trouvant point Protogène dans son atelier, remarqua une planche posée sur le chevalet; il prit un pinceau et y traça une ligne si déliée, si égale, que Protogène, en rentrant, déclara qu'Apelle seul était capable de conduire un pinceau avec cette fermeté. Comme la détrempe avait eu le temps de sécher, Protogène choisit une autre couleur, repassa exactement sur le trait en appliquant sur la ligne qu'avait tracée Apelle une autre ligne plus mince, qui ne la cachait pas, mais qui s'appliquait sur elle dans toute sa longueur. Apelle ne voulut point être vaincu : à l'aide d'une troisième couleur, il refit la même opération sur la ligne de Protogène. Il y avait donc trois traits superposés, d'un ton différent et d'une ténuité crois-

sante. Michel-Ange pensait que ce trait formait le contour de quelque belle figure nettement esquissée; mais Pline déclare qu'on a vu longtemps à Rome ce tableau, sur lequel il n'y avait autre chose que la fameuse ligne droite.

Cette sûreté de main, cette délicatesse de pinceau nous font entrevoir à quelle perfection pouvaient prétendre les peintres de cette époque, de quels admirables instruments ils étaient armés. Le dessin leur était familier dès leur enfance, non pas un dessin facile, lâché, plein de repentirs ou de raccords, mais un dessin ferme, subtil, infaillible, qui traçait les formes les plus exquises avec la certitude d'un géomètre, lorsqu'il trace un cercle à l'aide du compas. Que l'on considère en effet les vases peints qui remontent au siècle d'Alexandre, on admirera la pureté des dessins qu'y traçaient rapidement les peintres employés dans les fabriques grecques : avec un pinceau enduit de vernis noir, sur une terre poreuse et sur des surfaces arrondies, ils achevaient du premier jet des compositions que les modernes désespèrent d'égaler. Puisque telle était l'exécution des simples artisans, de quoi n'étaient pas capables les peintres véritables et surtout les maîtres de l'art!

Si la générosité d'Apelle lui gagnait des amis, son talent lui attirait aussi des ennemis : ses aventures en Égypte en sont la preuve. Alexandre était mort et Ptolémée occupait l'Égypte; il n'avait pas encore pris le titre de roi, mais il en avait toute la puissance : sa cour n'avait pas pour cela moins de faste, ses flatteurs moins d'arrogance. Un jour le vaisseau d'Apelle, poussé par la tempête, dut se réfugier dans le port

d'Alexandrie. Apelle se garda bien de se rendre au palais de Ptolémée, qui ne l'aimait point, qu'il avait peut-être offensé jadis par quelque propos hardi, semblable aux leçons qu'il donnait à Alexandre, et dont le ressentiment était entretenu soigneusement par Antiphilus, peintre envieux, qui se croyait le rival d'Apelle parce qu'il le haïssait. Cet Antiphilus était né en Égypte; il avait de la réputation. On vantait surtout son *Enfant soufflant le feu;* le reflet des flammes éclairait le visage de l'enfant et toute la maison. Il avait une grande facilité, un esprit caustique, et était l'inventeur du genre de caricatures que les anciens appelaient des *grylles*. Il peignit avec une tête de porc un certain Gryllus, son contemporain, soit parce qu'il ressemblait à cet animal, soit parce que *gryllos*, en grec, signifie cochon de lait. La plaisanterie était assez grossière, mais elle eut du succès à une époque où l'art et le goût public s'affaiblissaient. On se mit à faire des caricatures du même genre, et Pompéi en montre des exemples : le pieux Énée, Anchise et le petit Ascagne n'y sont-ils pas représentés avec des têtes d'animaux? On conçoit l'aversion d'Apelle pour ce genre misérable, ses railleries et la haine d'Antiphilus.

Au lieu de se tenir prudemment à bord de son bâtiment pour repartir au premier vent favorable, Apelle voulut parcourir la ville magnifique qu'avait fondée Alexandre. Il fut rencontré, reconnu; ses ennemis imaginèrent aussitôt de corrompre un des familiers de Ptolémée, qui vint, au nom de son maître, inviter Apelle à un festin. On juge de l'accueil que reçut Apelle et de la colère de Ptolémée. Sommé de dési-

gner celui qui l'avait ainsi trompé, le peintre saisit un charbon dans le foyer éteint et esquissa sur la muraille une figure si ressemblante que le coupable était reconnu avant que le dessin fût achevé. Ptolémée, subitement radouci, combla Apelle de présents, et l'artiste, en souvenir du danger auquel il avait échappé, peignit son fameux tableau de la *Calomnie*.

Apelle dut aussi résider quelque temps à Smyrne, où il peignit dans l'Odéon une *Grâce* et la *Fortune assise*. « Je l'ai faite assise, disait-il, parce que rien n'est moins stable que la fortune. » Ce fut la dernière halte de sa vie erante. Il avait vendu aux habitants de l'île de Cos sa *Venus Anadyomène*, qu'ils avaient placée dans le temple d'Esculape. Sur la fin de ses jours, tourmenté d'un désir de perfection qui est l'aiguillon des artistes, Apelle voulut lutter avec lui-même et surpasser son œuvre la plus vantée. Il s'établit à Cos pour refaire une Vénus plus belle encore. La mort le surprit avant que son tableau fût achevé. En vain les habitants de Cos cherchèrent un peintre pour finir ce qu'Apelle avait commencé; aucun n'osa se mesurer avec un rival aussi redoutable, ni toucher à une ébauche qu'on regardait déjà comme sacrée. C'était le plus bel hommage qu'on pût rendre à sa mémoire.

II

La gloire d'Apelle est une des plus éclatantes qu'ait conservées l'histoire. Les modernes l'ont accrue encore, et le nom d'Appelle est sur lèvres dès qu'ils cherchent

un peintre ancien. On peut dire qu'il est populaire, et l'on entrevoit les causes de cette faveur posthume. Sa vie unie à la vie d'Alexandre, les récits de Plutarque si goûtés de la renaissance et des siècles qui ont suivi, les anecdotes piquantes ou aimables que les auteurs ont recueillies et que nous apprenons sur les bancs du collége, cet instinct non avoué qui nous fait préférer ce qui est charmant à ce qui est grand, tout a contribué à étendre jusqu'à la postérité le prestige qu'Apelle exerçait sur ses contemporains. Sans contester une gloire aussi solidement établie, je voudrais saisir quelques traits de la physionomie de l'artiste. En rapprochant les témoignages épars des anciens, je m'efforcerai de faire reparaître l'impression que produisaient des œuvres qui ne peuvent, hélas! revivre. Les jugements des Grecs sont si brefs, leurs descriptions si incomplètes, qu'il conviendra d'hésiter souvent; mais nous ferons ce que fait le voyageur devant les fresques effacées des vieux maîtres : par une contemplation patiente il retrouve d'abord un contour, puis une figure, puis un fragment de la composition; s'il voit peu, ce qu'il voit est vrai et ne lui donne que plus de jouissances.

Apelle n'a point décoré de monuments, comme Polygnote et Zeuxis; il n'a point jeté sur les murs des temples et des portiques ces vastes pages qui valaient un poëme d'Homère ou un livre d'Hérodote. Il n'a retracé ni les luttes héroïques, ni les scènes de l'Olympe ou des enfers. Son imagination s'élève moins haut, ses sujets sont circonscrits, il s'attache à la nature autant qu'à la beauté, et comme il ne veut rien produire que d'accompli, il prend la mesure des forces

humaines, et donne à ses cadres une proportion telle qu'aucun détail ne pourra être négligé par son pinceau. Épris de la réalité, nourri des principes que professait l'école de Sicyone, il était prédestiné à être un peintre de portraits; c'est par là qu'il commença sa carrière en aidant Mélanthe à peindre le tyran Aristrate. Attaché à la cour de Philippe et d'Alexandre pendant plusieurs années, il s'occupa uniquement d'immortaliser leurs traits. Les anciens, qui renonçaient à compter combien de fois il avait représenté Alexandre, n'en ont cité que trois images mémorables. La première montrait *Alexandre triomphant;* derrière son char marchait la Guerre, les mains enchaînées. La seconde le montrait *couronné par la Victoire*, tandis que Castor et Pollux se tenaient auprès de lui. Emportés à Rome et placés dans le forum d'Auguste, ces deux chefs-d'œuvre subirent le plus indigne des traitements : l'empereur Claude fit gratter sur l'un et l'autre la tête d'Alexandre et peindre à sa place la tête d'Auguste.

Le troisième tableau, conservé dans le temple d'Éphèse, représentait *Alexandre tenant la foudre;* il se révélait comme dieu, comme fils de Jupiter, et tel était l'éclat de cette peinture, la puissance du modelé, que la foudre et la main qui la portait semblaient sortir du cadre. Ainsi la flatterie asservissait aux rois la religion et leur prêtait les attributs des dieux, mais l'art tirait de cette nécessité de nouvelles ressources et tendait vers l'idéal. Au lieu de copier les souverains tels qu'ils étaient, et parfois dans leur laideur, les peintres se résignaient volontiers à les assimiler aux dieux. L'essence de l'art grec était de tout diviniser,

c'est-à-dire de tout ramener à un type. Apelle avait donc créé l'idéal d'Alexandre. Lysippe, dans ses statues, figurait le roi la tête légèrement penchée sur l'épaule gauche, les yeux pleins de mollesse et de douceur, tandis que le front, par sa puissance et ses saillies, rappelait la face du lion. C'était le souverain bienfaisant qu'il montrait, tandis qu'Apelle faisait voir le conquérant plus rapide que l'éclair, le héros semblable aux dieux. Je crains que cet idéal n'ait flatté plus vivement Alexandre, car il répétait volontiers qu'il y avait deux Alexandre, le fils invincible de Philippe et le fils inimitable d'Apelle. Ce fils inimitable était donc quelque chose de supérieur à la réalité; sa beauté était créée par l'artiste, qui ne copiait l'original que pour le transfigurer. La difficulté fut autrement grande pour le peintre lorsqu'il dut faire le portrait d'Antigone, un des généraux et plus tard un des successeurs d'Alexandre. Antigone était borgne, et l'on sait combien l'art grec répugnait à reproduire ce qui était difforme, car la difformité est pire que la laideur. Apelle présenta la figure d'Antigone de trois quarts, et distribua de telle sorte la lumière et les ombres que l'infirmité du roi fut tout à fait dissimulée. « Il semblait, dit Pline, que ce fût au portrait et non au modèle qu'il manquât quelque chose, » voulant dire par là que l'œil malade se modelait dans l'ombre et s'y perdait. Cette suprême habileté à sauver les défauts de l'original ravit les contemporains : ils déclaraient que le portrait d'Antigone était un des chefs-d'œuvre du peintre; deux fois l'épreuve fut tentée et le tour de force accompli. Le premier portrait, celui qu'on mettait au-dessus de tous les autres, représen-

tait *Antigone à cheval;* le second le montrait *marchant à pied*, revêtu d'une cuirasse, conduisant son cheval par la bride.

On cite parmi les autres portraits d'Apelle *Clitus* à cheval, partant pour la bataille et prenant son casque des mains de son écuyer, *Néoptolème* combattant à cheval contre plusieurs Perses, *Archélaüs* avec sa femme et sa fille, *Ménandre*, roi de Carie, *Habron*, *Ancée*, l'acteur *Gorgosthène*, la belle *Pankasté*, nue et en pied. Enfin Apelle avait fait son propre portrait. Tous ces tableaux, car c'étaient de véritables tableaux, sont à peine indiqués par les auteurs anciens ; mais leurs indications suffisent pour guider notre imagination et pour nous faire voir chaque personnage mis en scène, agissant, entouré de sa famille, de ses serviteurs, de ses ennemis vaincus. Parfois des figures allégoriques ajoutent à la noblesse du sujet. La plupart des portraits sont équestres, et lorsque les Grecs racontent que les chevaux vivants hennissaient devant un cheval peint par Apelle, on sent que ce n'est qu'une exagération spirituelle, une façon de rendre la louange plus piquante et de dire que le talent de l'artiste faisait illusion. Les chevaux du Parthénon nous apprennent quelle devait être la beauté des coursiers sur lesquels Apelle représentait ses héros. Jamais peut-être l'image de l'homme n'a été entourée de plus de grandeur, soit qu'elle fût assimilée à celle des dieux, soit que le vaste cadre où elle était disposée, et les attributs qui la rehaussaient, fissent mieux sentir sa puissance. Les figures allégoriques qu'introduisait Apelle, la Victoire par exemple et surtout la Guerre, accusent une tendance qui est propre à l'artiste encore plus qu'à son

siècle, et qui nous conduit à parler de ses autres productions.

Apelle, dont l'imagination était riante et facile, mais craignait les grands efforts, ne s'est point aventuré dans le monde des créations pures. Ces types nombreux que les artistes des époques précédentes se plaisaient à enfanter, ces manifestations variées de la beauté qui se résumaient en une seule personne, Jupiter ou Junon, Apollon ou Minerve, Neptune ou Vénus, ne l'attiraient point; ces êtres que les poëtes avaient faits plus grands que l'homme, et que les artistes avaient faits plus beaux, il ne cherchait point à retracer leur histoire, leur légende, leurs luttes, leurs amours. Il préférait ce jeu d'esprit qui donne un corps aux qualités ou aux vices de l'humanité, et qui a tant charmé les modernes par des combinaisons ingénieuses et froides, je veux dire l'allégorie. Le célèbre tableau de la *Calomnie*, qui est décrit par Lucien, expliquera mieux que je ne pourrais le faire comment le grand artiste entendait l'invention.

Sur la droite du tableau, dit Lucien, on voit un homme avec de grandes oreilles assisté de deux femmes, l'*Ignorance* et le *Soupçon;* cet homme, qui tend de loin la main à la Calomnie, c'est le *Public*, crédule, envieux, avide de scandale, et qui croit au mal plus volontiers qu'au bien. De l'autre côté s'avance la *Calomnie;* ses traits sont ceux d'une femme admirablement belle, son expression est fière, un peu crispée: on sent la colère et la passion. D'une main elle tient une torche allumée, de l'autre elle traîne par les cheveux un jeune homme qui lève les bras vers le ciel pour attester les dieux. Elle est conduite par un homme pâle, défait, aux yeux

caves, au regard sombre, l'*Envie*, et par ses deux compagnes inséparables, la *Tromperie* et l'*Embûche*. Elle est suivie par une figure triste, lugubre, aux vêtements déchirés, le *Repentir*, qui tourne en arrière ses regards pleins de honte et contemple la *Vérité*, qui s'approche.

Certes voilà une œuvre compliquée, qui pouvait se compliquer encore à l'infini, car nos vices et nos vertus sont sans nombre et se tiennent par mille liens. Le spectateur était attaché, sentait la moralité du sujet, devinait peu à peu le sens de chaque figure et se réjouissait de sa pénétration ; mais est-ce là le but véritable de l'art ? De telles conceptions, subtiles et savantes, ressemblent-elles en rien à de l'inspiration? Je n'ose critiquer davantage un sujet qui a plu aux maîtres modernes, et que plus d'un, guidé par la description de Lucien, a voulu faire revivre. Ainsi la *Calomnie* d'Apelle a été retracée sur une faïence que l'on conserve à Rome; Holbein en faisait un frontispice pour Froben, l'imprimeur d'Érasme; Raphaël, si épris de l'antiquité, s'inspirait de cette description pour composer le dessin que nous avons au Louvre; notre Poussin, après avoir été éloigné de Paris par les intrigues de Vouet, se consolait en peignant le tableau que l'on a vu à Venise dans le palais Manfrin. Cependant ce genre de composition fatigue promptement, et il ne peut se soutenir que par la force de l'exécution. Comme c'était précisément le talent d'Apelle, on conçoit qu'il ait fait un chef-d'œuvre. En personnifiant des abstractions, des idées morales, il suffisait de trouver de beaux modèles d'hommes et de femmes. Tout modèle pouvait devenir indifféremment un vice ou une vertu, selon l'expression et

l'ajustement que lui donnait le peintre. Là aussi Apelle pouvait suivre ses habitudes, copier la nature, et agencer harmonieusement une série d'études qui étaient encore des portraits.

On soupçonne plus de hardiesse et de création dans les tableaux où il voulut personnifier les forces de la nature, ses accidents les plus terribles et les plus rapides : il entreprit de figurer le *tonnerre*, l'*éclair*, la *foudre qui tombe*. Nous n'avons aucun détail sur ces images difficiles à saisir ; mais d'après les noms grecs il est vraisemblable que c'étaient des femmes qui, par leur expression et leurs attributs, faisaient comprendre le sujet au spectateur. On peut surtout conjecturer que l'exécution en était éclatante et que le feu du ciel jetait sur les personnages des reflets inaccoutumés. Le succès qu'avait obtenu le portrait d'*Alexandre tenant la foudre* encouragea l'artiste à chercher pour son pinceau ce nouveau triomphe.

Une des œuvres les plus renommées d'Apelle était une série de portraits habilements mis en scène. Pendant qu'il habitait Éphèse, sa patrie d'adoption, il représenta « le grand prêtre Mégabyse offrant un sacrifice dans le temple de Diane, entouré des prêtres, des sacrificateurs, des magistrats de la ville. » C'était ce que l'on appelle aujourd'hui de la peinture officielle : on y trouvait la ressemblance des personnages. Il faut que l'imagination y ajoute la majesté de l'architecture, la beauté des costumes, la pompe sacrée, les vases, les fleurs, les ornements les plus précieux, afin de sentir toute la grandeur et toute la richesse du tableau. Telle serait une Messe dans la chapelle Sixtine ou l'Exaltation d'un pape dans la basilique de Saint-

Pierre. Peut-être faut-il voir un pendant à cette œuvre dans le tableau qui représentait « Diane au milieu d'une troupe de jeunes vierges qui sacrifient. » Comme Diane était la divinité d'Éphèse, il est possible qu'Apelle ait voulu faire aussi le portrait des prêtresses du sanctuaire et des filles des principaux citoyens.

Les auteurs mentionnent encore la figure qu'il peignit dans l'Odéon de Smyrne : c'était une *Grâce* vêtue. Il fit aussi la *Fortune*, assise, *Hercule*, la tête détournée; mais les raccourcis étaient si savants et si fins, que la ressemblance se trahissait : on ne devinait pas seulement les traits du fils d'Alcmène, on les voyait. Il ne faut pas oublier un *Héros nu*, défi porté à la nature, imitation si puissante du modèle, qu'elle causait un certain frisson ; on sentait le tableau s'animer, et la figure semblait prête à se mouvoir. Apelle représenta encore des *Mourants*, et l'on pouvait dire d'eux ce que l'on disait des *Mourants* du Thébain Aristide, « que l'on comptait avec angoisse combien de temps il leur restait à vivre. »

Enfin le chef-d'œuvre d'Apelle, l'objet de l'admiration de toute l'antiquité, c'était sa *Vénus sortant des ondes*, souvenir de la belle Phryné, qui avait posé pour ce tableau, car Apelle aimait les courtisanes, il recherchait les plus célèbres, dont c'était le siècle et le règne ; il faut même lui savoir gré de n'avoir pas fait de peintures licencieuses, comme en faisaient volontiers la plupart de ses contemporains. La corruption des mœurs suivait l'abaissement des caractères. La *Vénus Anadyomène* excita la convoitise des Romains. Auguste la paya 100 talents, qui répondent à 560,000 francs de notre

monnaie. Ce merveilleux tableau fut placé dans le temple de César, car la famille des Jules prétendait descendre de Vénus. Plus tard il s'altéra dans la partie inférieure, et quoiqu'on invitât les artistes à le restaurer, personne n'osa y toucher. Admirable leçon pour les profanateurs modernes ! Sous le règne de Néron, le bois continuant de se pourrir et la couleur se rongeant de plus en plus, l'empereur en fit faire une copie par le peintre Dorothée.

Ainsi le cercle où s'est enfermé Apelle est restreint. La science dominait chez lui l'imagination, la grâce l'emportait sur la fécondité, l'esprit sur la force, l'habileté sur l'invention. Ce n'était point par la grandeur des sujets qu'il voulait frapper les âmes : il préférait les ravir par la beauté des figures et la perfection des détails. On peut dire qu'il a été surtout un homme d'exécution. Par une étude approfondie de la nature, unie au sentiment le plus exquis, il réalisait des types qu'il ne créait pas, mais qui s'offraient à ses yeux. Il les choisissait, il les combinait, il les divinisait au besoin ; seulement, au lieu de descendre de l'idée à la forme, il s'élevait à l'idéal par l'observation. Pénétré des idées des maîtres sicyoniens, accoutumé par une éducation prolongée à respecter le modèle vivant et à se jouer de toutes les difficultés qu'il présentait, armé du pinceau le plus souple et le plus savant, il a su allier les qualités charmantes du génie ionien aux qualités plus énergiques du génie dorien. Il se vantait de n'avoir jamais passé un jour sans s'exercer la main, voulant dire que son adresse merveilleuse était le fruit du travail bien plus qu'un don du ciel. Il avait l'aversion de tout qui ressemblait à la hâte ou à la négligence.

Quand un artiste à la main leste, quelque *fa presto* de l'époque, lui montrait avec orgueil un tableau fait en un jour : « Cela se voit bien, lui disait-il ; j'aurais même cru que tu l'avais fait en une matinée. »

Il aimait les critiques, il les provoquait pour en profiter. Il exposait quelquefois ses tableaux et se cachait pour entendre les réflexions du public. Tout le monde connaît l'histoire de ce cordonnier qui blâmait un jour les sandales qu'Apelle avait mises aux pieds d'un de ses héros. Le lendemain, l'erreur était corrigée, tant ce talent soigneux voulait ne négliger aucun détail ! Mais le travail ne laissait point de traces dans les œuvres du maître ; son respect pour les procédés pratiques ne comprimait point chez lui le naturel, l'essor, la grâce. Possédant plus que personne cette mesure qui est l'essence de l'esprit grec, il savait s'arrêter à propos et atteindre le juste tempérament qui constitue la perfection. Il déclarait lui-même qu'il ne l'emporportait sur Protogène que parce qu'il cessait à temps de toucher à ses tableaux.

Son dessin était si sûr, si précis, qu'il égalait le modèle même ; il en saisissait le trait caractéristique et la beauté particulière de telle sorte que ses portraits devenaient plus vrais que les originaux. Sa mémoire le secondait puissamment, elle retenait les formes, les lignes, toutes les ressemblances. Il lui suffisait d'avoir vu une fois un familier de Ptolémée pour le dessiner de souvenir et le faire reconnaître de toute la cour. Les astrologues grecs prétendaient que devant un portrait d'Apelle, rien ne leur était plus facile que de deviner combien d'années avait vécu le personnage qui était représenté, ou combien d'années il avait encore

à vivre. Ses modèles et ses raccourcis étaient admirés par les autres artistes, et toute la Grèce disait d'*Alexandre tenant la foudre* que sa main sortait du cadre, de même que nous dirions du *Saint Jean-Baptiste* de Raphaël « qu'il va sortir de la toile et parler. » Il alliait à l'art le plus raffiné une noble simplicité et l'horreur de l'ostentation. Un artiste lui montrait une *Hélène* qu'il venait de peindre et qu'il avait couverte de bijoux et d'ornements : « Ne pouvant la faire belle, lui dit-il, tu l'as faite riche. » Si la science d'Apelle péchait toutefois par quelque côté, c'était par la composition. Les connaisseurs trouvaient que Mélanthe le Sicyonien composait mieux que lui ses tableaux ; ils ajoutaient qu'Asclépiodore l'emportait par la beauté des proportions et des ordonnances. Apelle lui-même, après avoir visité toute la Grèce et admiré les tableaux des anciens maîtres, avouait, avec une sincérité qui se composait de modestie et d'un légitime orgueil, qu'il était inférieur aux uns, supérieur aux autres par telle ou telle qualité, mais qu'aucun d'eux n'avait possédé au même degré que lui ce charme suprême qui s'appelle la *grâce ;* tous ses contemporains confirmaient ce jugement.

Si l'on veut se figurer ce que ce devait être la grâce dans l'art antique après Phidias et Zeuxis, après Apollodore et Praxitèle, il faut songer au Corrége, à Léonard de Vinci, à Raphaël, et évoquer les impressions célestes que nous font éprouver leurs œuvres, les combiner comme on combine les parfums les plus délicieux, et je ne sais si l'on approchera assez de la vérité. Pour que la Grèce, mère des séductions et des sourires, riche de milliers d'œuvres où respirait une volupté idéale,

s'étonnât de quelque nouveauté en ce genre et se déclarât charmée par un attrait supérieur à tous les autres, il fallait qu'Apelle fût un merveilleux enchanteur. La grâce, pour les Grecs, était à la fois la chose la plus familière et la plus indéfinissable : tous la sentaient par un tact, par un tressaillement subit, aucun n'aurait entrepris de dire où elle résidait. Ils en avaient fait une divinité, *Charis*, et l'adoraient : Apelle avait payé l'hommage qu'il devait à sa déesse inspiratrice en la peignant dans l'Odéon de Smyrne. Quant aux Romains, renonçant à traduire l'émotion qu'ils éprouvaient devant les œuvres d'Apelle, ils employaient le mot *venustas*, comme pour dire que c'était la beauté irrésistible, l'essence même de Vénus. Comment donc les modernes pourraient-ils se figurer un tel prestige? Tous les efforts d'imagination sont stériles, car, pour refaire par la pensée une figure d'Apelle, il faudrait avoir autant de génie que lui. L'attitude décente et noble, les poses pleines d'un touchant abandon, la pudeur rougissante du visage, les lèvres animées par un sang généreux, le sourire, d'une chasteté voluptueuse, le regard humide, profond comme la mer azurée, le modelé admirable des formes, le ton des chairs qui semblent baignées par la lumière plus pure de l'Olympe, l'harmonie des contours, enivrante comme une caresse, la transparence des voiles qui paraissent s'attacher amoureusement à un beau corps et se pénétrer de sa vie, en vain nous évoquons les images les plus radieuses : notre esprit ne peut secouer ses ténèbres. Si les peintres exercent par leurs tableaux plus de séduction que les sculpteurs, s'ils sont, de leur vivant, plus populaires, le temps venge les sculpteurs et les

relève. Après vingt-quatre siècles, les marbres du Par. thénon nous révèlent encore Phidias, tandis qu'Apelle est mort tout entier.

Du moins savons-nous, par les témoignages des auteurs, qu'Apelle était un coloriste et qu'il s'écartait de l'austérité des tons de l'école de Sicyone. Là reparaissait son tempérament d'Asiatique, car les Ioniens avaient le goût de l'éclat, des couleurs gaies et fleuries. Tantôt il donnait à ses déesses ou à ses courtisanes divinisées une chair blanche et lumineuse qui ne trahissait rien d'un sang mortel; tantôt il projetait sur la poitrine et le visage d'Alexandre les reflets enflammés de la foudre qu'il portait, et l'impression était si saisissante, qu'on croyait voir le roi de l'Olympe. En même temps, se défiant de sa tendance à prodiguer ou la pâleur ou l'éclat, il s'attachait à fondre les tons, à les dégrader par nuances, à passer, à l'aide de transitions savamment ménagées, de l'ombre à la lumière; les parties obscures soutenaient et faisaient ressortir les parties claires; c'est l'art où quelques maîtres modernes, Léonard de Vinci surtout, ont excellé. Ce n'était point assez: pour obtenir une harmonie plus douce et plus parfaite, il avait un secret qui lui était propre. Il appliquait sur son tableau terminé une teinte, un vernis peut-être, qui rendait plus sourdes les parties brillantes, qui faisait briller les parties sombres. Quoique sensible au toucher, cependant l'enduit était fin et transparent; de oin on croyait voir la peinture à travers un verre. Était-ce cette gomme précieuse que produit encore l'ile de Chio, et dont l'art moderne fait usage? Apelle avait cache son procédé, il ne le consigna même pas dans ses écrits, car il composa des traités sur la peinture et

les dédia à Persée, son élève préféré, dont il sauva ainsi le nom de l'oubli.

Si l'on compare Apelle à Polygnote, le peintre du siècle d'Alexandre au peintre du siècle de Périclès, on sent, par l'opposition de leur vie aussi bien que de leurs œuvres, combien les époques sont différentes, combien, en moins de cent cinquante ans, la société grecque s'est altérée et l'art amoindri. Les deux artistes quittent leur patrie et se fixent successivement dans divers pays, mais Polygnote pour être indépendant, Apelle pour plaire aux rois; le premier donne ses œuvres sans salaire, le second les fait payer au poids de l'or; le premier se voit sollicité par les villes les plus fameuses, qui lui offrent leurs temples à décorer, le second recherche la faveur des souverains et craint leur colère. Polygnote, libre dans des républiques libres, va de pair avec les plus grands citoyens, il n'accepte que les honneurs du Prytanée, et ce sont les peuples qui acceptent ses bienfaits; Apelle, enjoué, délicat, spirituel, ne réussit qu'à sauvegarder sa droiture sur le terrain glissant des cours. Tous deux ont aimé les belles femmes ; mais Polygnote prenait pour maîtresse Elpinice, fille et sœur des rois, tandis qu'Apelle emmenait chez lui la courtisane Laïs, qu'il rencontrait à la fontaine, ou bien une royale concubine qu'Alexandre daignait lui abandonner. Quelque part qu'abordât Polygnote, il était accueilli comme un triomphateur ; Apelle redoutait certains parages où régnaient les princes qu'il n'avait point su captiver. Polygnote regardait l'art comme quelque chose de sacré, comme une sorte de sacerdoce ; Apelle exerçait sur l'art une royauté douce, séduisante, généreuse, mais lui-même n'était

qu'un courtisan. Aussi quel souffle fier et hardi anime les compositions de Polygnote! Il lutte avec Homère, génie contre génie ; il représente les combats des héros, les exploits des demi-dieux, les victoires des Athéniens ou cette lamentable prise de Troie, pleine d'enseignements et de tragique grandeur. Quelle prudence au contraire et quelle passion pour la réalité attachent Apelle à la terre, au temps présent, au modèle qui pose sous ses yeux! Bien loin Jupiter et Minerve, incarnations de l'intelligence divine! bien loin Apollon et les Muses, Castor et Pollux, Achille et Ulysse! bien loin Marathon ou Salamine, et ces glorieux tableaux tirés de l'histoire nationale qui faisaient battre le cœur des Grecs et leur apprenaient à mieux chérir la patrie! Voici Philippe le rusé dont il faut ennoblir les traits, voici le bel Alexandre dont il faut dissimuler l'épaule plus haute, voici Antigone dont il faut cacher l'œil borgne, voici Bucéphale devant qui on fera hennir des cavales pour prouver à Alexandre que son cheval favori est bien ressemblant. Certes les tableaux d'Apelle étaient parfaits ; mais dans quelles humbles limites s'enfermait sa perfection! Quand Polygnote fut vieux, son esprit s'ouvrit plus que jamais aux pensées graves, religieuses : il contemplait la mort en souriant, il se plaisait à sonder le lendemain de la vie, la destinée de l'âme immortelle, et il s'inspirait de ces nobles réflexions pour peindre les *Champs-Elysées*, séjour des bienheureux, les *Enfers*, séjour des coupables, donnant à son art une portée morale, une philosophie éloquente qui touchait profondément le spectateur. Lorsque Apelle sentit son déclin, il revint à Cos, se plaça devant son chef-d'œuvre, la *Vénus Anadyomène*, c'est-

à-dire devant l'image de la courtisane Phryné, et entreprit de refaire une Vénus plus belle encore, d'obtenir des contours plus purs, des lignes plus exquises, une expression plus enivrante ; en un mot, il poussa à outrance sa lutte avec la nature et avec lui-même, car son âme ne connaissait d'autre idéal que la forme, d'autre souci que la perfection matérielle. La vieillesse des deux grands peintres est bien d'accord avec le reste de leur vie, et elle la résume. C'est que les caresses des rois sont plus funestes parfois que leur disgrâce ; c'est que la liberté, que tant d'hommes calomnient ou rejettent, double la puissance du génie, parce qu'elle lui laisse toute sa dignité.

PEINTURE ESPAGNOLE

VELASQUEZ AU MUSÉE DE MADRID

Si vous allez en Espagne pour étudier les écoles de peinture, attendez-vous à être déçu, car vous n'aurez pas manqué de lire les écrits de Palomino de Velasco, les biographies de Cean Bermudez et d'autres traités sur l'art espagnol. Vous aurez remarqué que le nombre des artistes est considérable, que leurs tableaux sont décrits avec des éloges qui ne tarissent point, que les mots de talent et de génie sont prodigués, que les comparaisons avec Raphaël, Michel-Ange et le Corrége sont hardiment soutenues. Vous aurez été frappé de la puissance que l'on prête à certaines écoles, de subdivisions qui attestent l'excès de leur fécondité, en Andalousie, par exemple, où l'on montre les écoles de Grenade, de Murcie, de Cordoue, se rattachant à l'école de Séville comme les jets vigoureux d'une même souche.

Certes l'orgueil national est respectable, mais il a ses limites. Nous accordons quelques licences aux peuples situés au delà de la Garonne ; par conséquent plus les races de cette partie de l'Europe descendent vers le sud, plus il est logique qu'elles abusent de l'hyperbole. Cependant l'hyperbole mérite un autre nom, lorsqu'elle s'applique à l'histoire. C'est même compromettre les titres de gloire d'une nation que de les enfler outre mesure, car si ses historiens prétendent pour elle plus qu'il n'est vrai, les nations voisines lui ôteront plus qu'il n'est juste. Jusqu'ici l'Espagne n'est pas très-connue, et l'on n'a guère réclamé contre la hardiesse des auteurs espagnols qui ont écrit sur l'art. Nous disons avec raison de certaines affirmations qu'elles *en imposent*, car des écrivains étrangers, subjugués par l'exemple, n'ont su que pousser l'emphase plus loin encore. Le *Dictionnaire des peintres espagnols*, que Quilliet dédiait au duc de Berry en 1816, montre combien les hommes subissent les jugements tout faits et trouvent la déclamation plus aisée que la critique.

Si l'on considère l'école espagnole dans son ensemble, il faut reconnaître qu'elle ne peut être comparée ni aux écoles de l'Italie, ni à l'école française. Elle soutiendrait la lutte avec l'Angleterre, qui n'a eu que des peintres habiles, ou peut-être avec l'Allemagne, qui, malgré plusieurs maîtres illustres, n'offre après eux que des traditions affaiblies. Un seul peintre en Espagne fera dire de lui qu'il a du génie; ce peintre, c'est Velasquez. Pour Murillo, sa facilité et la charmante mollesse de son pinceau permettent d'affirmer qu'il a du talent, mais rien de plus : il n'a aucune des grandes qualités qui font les maîtres. Je ne parle pas de Ribeira,

qui s'enfuit de Valence tout jeune pour se faire Italien, qui fut l'adepte fervent du Caravage, ne retourna jamais dans sa patrie et mourut à Naples. S'il honore l'Espagne, il ne lui appartient plus. Après Velasquez et Murillo, à un degré bien inférieur, on citera plusieurs artistes qui ont du mérite : Alonzo Cano, qui fut moins bon peintre que bon sculpteur ; Zurbaran, dont la fermeté ascétique touche à la rudesse, et rappelle trop le laboureur de l'Estramadure ; Juanès, qui apprit des des derniers disciples de Raphaël les lignes suaves et les contours harmonieux : Sanchez Coello, qui fut pour Philippe II ce que Velasquez fut pour Philippe IV, mais dont les portraits les plus vantés périrent dans les incendies du Pardo et de l'Alcazar ; Luis de Vargas et Juan de las Roelas, tous les deux nourris dans les écoles de l'Italie, et demeurant des imitateurs ; Herrera enfin, dont la vigueur est incontestable, mais dont le style inculte, désordonné, est plutôt digne des Hurons que d'un peuple civilisé. Il faut rapprocher les œuvres de ces artistes de celles des peintres italiens, je ne dis pas du premier, mais du deuxième ordre, pour juger quelle est leur place dans l'histoire de l'art ; et, si l'on descend plus bas, on est supris de l'ignorance profonde de la plupart de ces Espagnols dont les biographies sont si pompeuses. Que de fois ils m'ont fait songer aux tableaux suspendus dans les corridors ou entassés dans les greniers de nos vieux châteaux, et dont les auteurs sont sagement voués à l'oubli !

Il y a des nations chez lesquelles règne un désaccord inexplicable entre ce qu'elles aiment et ce qu'elles atteignent, ce qu'elles veulent et ce qu'elles font. Les Français professent l'amour de la liberté et la haine des

révolutions : c'est chez eux que les révolutions sont le plus fréquentes, la liberté le plus vite sacrifiée. Les Espagnols ont cultivé la peinture avec passion sans contribuer à ses progrès : ils ont eu des artistes nombreux, mais la plupart médiocres ; ils ont appelé sans cesse des maîtres étrangers, sans profiter de leurs leçons ; ils ont fondé des écoles, et ces écoles s'affaiblissaient aussitôt, tandis que les peintres qui ne relevaient que d'eux-mêmes sont quelquefois devenus célèbres. Il faut chercher l'explication de ces contradictions dans le caractère d'un peuple. L'homme trop souvent accuse la destinée, quand il ne devrait accuser que lui-même.

On a prétendu que la domination des Arabes, qui proscrivent les images, était la cause de l'infériorité des Espagnols dans les arts d'imitation. D'abord, la domination des Arabes était détruite longtemps avant la renaissance, car le royaume de Grenade, loin d'exercer sur la Péninsule une influence fâcheuse, fut le dernier et le plus aimable asile des Maures vaincus. Ensuite, il est injuste de présenter comme les oppresseurs des arts ceux qui ont revêtu l'Espagne de sa plus belle parure. Ce que l'Espagne possède de plus précieux ou de plus caractéristique, elle le doit aux Arabes. Ses monuments les plus exquis, ses demeures les plus élégantes, ses villes les plus poétiques, sont arabes ; ce qu'il y a de pittoresque dans ses mœurs, dans ses costumes, dans ses meubles, dans les détails familiers de la vie, est emprunté aux Arabes ; si, dans la bouche des Espagnols, vous surprenez un mot plus sonore, il est arabe ; si une pensée vous paraît plus fleurie, un tour de politesse plus délicat,

ils viennent des Arabes. Il est beau à un peuple de s'affranchir et de se constituer, mais il n'est pas nécessaire pour cela qu'il oublie ce qu'il doit aux conquérants, ni qu'il les calomnie. Pour certaines parties de l'Espagne, le départ des Arabes fut une ruine, et si la plaine de Valence est restée un jardin enchanté, c'est qu'on y a gardé la culture des Arabes et jusqu'aux lois qui régissaient la distribution des eaux.

La religion musulmane, il est vrai, écartait les arts d'imitation; mais le Koran, en passant en Europe, avait perdu beaucoup de sa rigueur. Les maîtres de l'Andalousie ont même donné aux Espagnols des exemples de tolérance en tout genre qu'ils n'ont guère suivis. Les peintures qui décorent une des salles de l'Alhambra attestent que l'aversion des Maures pour les représentations figurées n'était point si violente. D'ailleurs, à la suite de l'art arabe, s'introduisait l'art byzantin, qui l'avait inspiré jadis et le soutenait encore. Il reste en Espagne des œuvres byzantines assez nombreuses et assez belles pour avoir pu former un Cimabué et un Giotto. Ce ne sont donc pas les modèles qui ont manqué, ce sont les hommes.

On a dit aussi que l'Espagne, occupée pendant plusieurs siècles à chasser ses dominateurs, a vu se prolonger cette crise d'enfantement qui s'appelle le moyen âge. Née plus tard à la civilisation, elle n'a pu pousser aussi loin la science de l'art et des traditions, qui ne se forment qu'avec l'aide du temps; mais la crise a été beaucoup plus simple en Espagne que dans les autres pays, et dès la fin du treizième siècle la croisade contre les Maures était assurée de triompher. D'ailleurs la découverte de l'Amérique et la renais-

sance sont deux faits contemporains; les trésors ne manquaient pas aux Espagnols pour payer les chefs-d'œuvre. On sait au contraire quel usage ils en firent, surtout sous Philippe II.

Peut-être le caractère même de ce peuple expliquerait-il mieux la stérilité de ses écoles de peinture et l'impuissance relative de ses aspirations. Fier et indomptable, il n'a ni la souplesse d'esprit ni la docilité qui font des disciples après avoir fait des maîtres. Le sentiment personnel, que les romantiques de notre temps ont divinisé, et l'allure indépendante, qu'ils ont affectée, sont chez les Espagnols un don inné. Leur littérature est par excellence romantique, c'est-à-dire que les traditions et les règles y sont inconnues, tandis que le bon plaisir de l'auteur est tout-puissant. Il en est de même dans l'art. En vain les peintres s'attachent à copier des modèles ou à s'imposer un professeur, leur tempérament les entraîne, et bientôt ils cessent d'apprendre, parce qu'ils sont peu capables d'imiter. Il ne convient pas de blâmer dans une race un tel instinct, qui est une des conditions de l'originalité. L'école qui saurait y joindre le labeur, la passion du beau, l'application infatigable, atteindrait un singulier degré d'expression et d'énergie. Malheureusement le peuple espagnol n'est point ennemi d'une certaine paresse que le climat excuse, mais qui contribue à retenir ses efforts, quand il serait l'heure de les redoubler. En étudiant avec soin les œuvres des divers artistes, on voit le point où ils se sont arrêtés, se contentant de répéter les sujets religieux, cherchant les compositions faciles, satisfaits d'une exécution rapide qui pour d'autres n'eût été que le début.

Cette indolence naturelle, s'alliant à un goût sensible pour ce qui est trivial, paralysa les intentions les plus sincères; car on ne saurait s'imaginer avec quelle bonne foi les artistes de la Péninsule briguaient les leçons des maîtres italiens et flamands, ou prétendaient se nourrir de leurs œuvres. Les étrangers étaient appelés sans relâche, et, quoique ce ne fussent en général que des peintres de troisième ordre, ils ne laissaient pas d'apporter des germes qui, en tout autre pays, eussent été féconds. Dès l'an 1415, nous voyons en Castille le Florentin Gherardo Starnina. Sous le règne de Jean II, on appelle de Florence le peintre Dello et de Flandre Rogel. Les Français arrivent à leur tour : Jean de Bourgogne, qui décore les monuments de Tolède; Pierre de Champagne, qui peint à Séville, où les frères italiens Giulio et Alessandro enseignent leur art. A Tolède, Isaac de Helle et Theotocopoulos, appelé justement *il Greco* par les Italiens, fondent l'école; Lupicini professe en Aragon. A Madrid, on compte toute une série de peintres étrangers : Moor, Caxesi, Rizi, Tibaldi, Castello et ses fils, les deux Carducci, Rubens enfin, qui réside à Madrid en 1628. Plus tard, Charles II appellera Luca Giordano; Philippe V, van Loo, Procaccini, Vanvitelli; Charles III, Raphaël Mengs, sans pouvoir régénérer l'art, et les académies de Madrid, de Saragosse, de Valence, de Séville même, ne sont qu'une solennelle protestation d'impuissance. Du reste, les peintres n'avaient rien à envier aux sculpteurs, car il est aisé de voir comment ces derniers ont profité des leçons de Philippe de Bourgogne et de Torrigiano, le rival de Michel-Ange.

Qu'on ne croie pas que les maîtres étrangers fussent

mal accueillis. Ils étaient entourés d'honneurs, écoutés sans jalousie. Les Espagnols donnaient des preuves plus vives encore de leur ardeur, lorsqu'ils partaient pour l'Italie ou la Flandre, afin de s'inspirer aux sources. Vincente Juanes et Ribalta ont vécu en Italie, de même que Luis de Vargas, Marmolejo, Berruguete Becerra, Navarrette, et bien d'autres qui n'acquirent pas même la facilité de ceux que je viens de citer. Pierre de Moya poursuivit van Dyk jusqu'à Londres, afin de devenir son disciple. Velasquez fit en Italie des voyages prolongés, au risque de mécontenter Philippe IV, son protecteur. Le rêve de Murillo était de visiter l'Italie, il partit même pour Rome; mais il rencontra sur sa route le musée de Madrid et s'y enferma pendant deux ans. Malgré tant d'efforts et des intentions si belles, les peintres espagnols ont gardé leur physionomie propre et leur inexpérience. Les écoles, à peine constituées, tombaient ou méritaient l'oubli; il n'est resté que des individualités brillantes. Parmi ces figures originales, les plus remarquables sont celles de Velasquez et de Murillo. Velasquez respire toute la fierté castillane et peint les splendeurs de la cour, Murillo représente le charme de la race andalouse et résume les inspirations religieuses qui sont l'âme de l'art espagnol; le premier excite l'admiration, le second exerce un vif attrait; tous deux sont l'honneur de l'Espagne, et les seuls qui supportent une étude approfondie. Il est naturel de commencer par Velasquez, qui est le plus grand.

Velasquez est peu connu en Europe : on le range parmi les maîtres sans contestation comme sans enthousiasme, parce que sa place est faite et parce que

les artistes qui ont visité Madrid se portent garants de sa gloire; mais cette gloire, le public ne peut ni la discuter ni la confirmer, car les pièces du procès ne sont pas sous ses yeux. Rome, Gênes, Paris, Dresde et surtout l'Angleterre possèdent quelques tableaux de Velasquez, mais des tableaux isolés, d'une importance secondaire, qui ne donnent point sa mesure et ne frappent que les vrais connaisseurs. On peut dire que Velasquez est tout entier au musée de Madrid, puisque ce musée compte soixante toiles du peintre de Philippe IV. L'Espagne a eu la fortune de retenir ses chefs-d'œuvre dans tous les genres où il s'est essayé, peinture religieuse, peinture d'histoire, mythologie, paysages, scènes d'intérieur, portraits en pied, portraits équestres. Pour expliquer cette fortune, il suffit de jeter un regard sur la vie de l'artiste.

Velasquez naquit à Séville en 1599. Son père s'appelait Rodriguez de Silva, sa mère Geronima Velasquez. Il réunit les deux noms, d'après l'usage espagnol, plus fréquent encore en Andalousie. La postérité, qui tend toujours à simplifier, n'a retenu que le nom de sa mère. Ses parents, frappés de la passion qui le portait vers le dessin, lui firent cesser ses études classiques et l'envoyèrent dans l'atelier d'Herrera le Vieux, qu'on aurait surnommé plutôt le Herrera le Diable, si la peur de l'inquisition l'avait permis. Cet Herrera était un brutal avec qui personne ne pouvait vivre. Non-seulement ses élèves, mais ses enfants eux-mêmes prenaient la fuite, et il finit par rester seul. Sa peinture se ressentait de son caractère, elle était d'un furieux. Il se servait de brosses et de joncs pour couvrir ses toiles avec plus de rapidité, je veux dire avec plus de rage.

Aussi ses saints et ses docteurs, qu'il aimait à représenter la plume à la main, ressemblent-ils à des possédés qu'on exorcise ou à des bandits que l'on va pendre. Les Espagnols, il est vrai, comparent modestement Herrera à Michel-Ange, comparaison qui réjouit singulièrement ceux qui voient ensuite les peintures d'Herrera à Séville. Velasquez se hâta de quitter un tel maître, et il fit bien. Tout ce qu'il put apprendre de lui, ce fut la négligence et l'audace, le mépris de la beauté et le goût d'un coloris énergique, enfin une liberté de composition qui ne dépasse pas les mérites de l'ébauche.

Il entra chez Francesco Pacheco, qui formait avec Herrera un contraste parfait, caractère aimable, esprit cultivé, poëte élégant, peintre médiocre, comme beaucoup de peintres de l'école de Séville. Si Pacheco avait peu de talent, il avait de l'instruction; son traité sur la peinture prouve qu'il put donner à Velasquez de bons conseils. Il fut surtout assez avisé pour lui donner sa fille, pressentant en lui un grand artiste.

Mais Velasquez ne se contentait point des leçons de Pacheco. Il cherchait une nourriture plus forte que Séville ne pouvait alors lui fournir. C'est ainsi qu'à un moment donné, il s'éprend des tableaux de Louis Tristan, peintre de Tolède, que les biographes comptent, pour ce motif, parmi ses maîtres. Il fut forcé de se rejeter sur la nature; il copiait avec acharnement les objets qui lui tombaient sous la main, les plantes, les poissons, les oiseaux, les animaux; il dessinait dans mille postures et avec mille expressions diverses un jeune paysan qu'il avait pris à son service; il peignait tous ceux qui s'y prêtaient, développant par ces

études répétées son goût pour le portrait, de sorte qu'à proprement parler, Velasquez fut élève de la nature et de lui-même. L'art fut pour lui un véritable don : il l'aima par instinct, le cultiva par passion, le conquit par la force du sentiment personnel. Son originalité traversa victorieuse les ateliers où elle aurait dû s'éteindre; elle résista même à l'influence de maîtres qu'il rencontra plus tard. A l'âge de vingt-neuf ans, il connut Rubens à Madrid; il passa neuf mois dans un commerce intime avec ce séduisant esprit. A trente ans, il était à Venise, où il copiait les tableaux vénitiens, notamment le *Calvaire* et la *Communion* du Tintoret. De Venise, il se rendait à Rome, où il étudiait Raphaël et Michel-Ange, copiant même le *Jugement dernier*, les *Sibylles de la Chapelle Sixtine*, l'*École d'Athènes*, le *Parnasse*. Mais ni Rubens, ni les Vénitiens, ni Michel-Ange, ni Raphaël n'ont marqué leur empreinte sur les œuvres de Velasquez. Ce qu'il déroba à d'aussi excellents modèles, il se l'assimila avec une énergie qui effaçait les traces et sauvait son indépendance.

Rien n'était plus propre d'ailleurs à inspirer à Velasquez la fermeté et la foi en lui-même que la faveur précoce qui l'éleva au-dessus de ses contemporains et l'y maintint jusqu'à sa dernière heure. Dès l'an 1623, Philippe IV le nommait son peintre, l'attachait à son palais, l'admettait dans sa familiarité. Carducho, Caxesi, Nardi, ses rivaux à la cour, s'inclinant devant la volonté souveraine, avouaient que jamais ils n'avaient représenté le roi avec autant de bonheur, aveu plus véridique que sincère; ils souffraient que leurs portraits fussent relégués dans une

salle obscure, tandis que Velasquez, à l'égal d'Apelle, gardait seul le privilége de peindre le nouvel Alexandre. Dès lors la vie de Velasquez peut se raconter d'un seul mot : ce fut celle des courtisans. Pendant trente-sept années il fut l'ami du roi; il travailla pour lui, sous sa direction, sous ses yeux, sous sa clef. D'abord huissier de la chambre, puis maréchal-des-logis du palais, enfin chevalier de Saint-Jacques, il connut la servitude dorée, les plaisirs bruyants, les dignités et les soucis de l'étiquette La chaîne était d'autant plus étroite que Philippe IV ne pouvait se passer de lui. Les deux voyages qu'il fit en Italie, d'abord pour ses études, puis pour acheter des tableaux et des statues, furent abrégés par les instances les plus affectueuses et par un ordre de rappel. Du reste, la vie de cour était sa joie : noble de naissance, magnifique dans ses goûts, comblé de richesses par le roi, il était beau cavalier et se mettait avec élégance; ses diamants excitaient l'envie; il tenait table ouverte, et les plus hauts personnages regardaient comme un honneur d'être admis chez lui. Il prenait au sérieux ses fonctions de premier maréchal-des-logis, son zèle abrégea même sa vie, car ce fut dans l'île des Faisans, en préparant les pavillons de Philippe IV et de Louis XIV, qu'il contracta, par excès de fatigue, le mal dont il mourut.

Qui peut dire ce qu'auraient produit les éminentes facultés dont Velasquez était doué s'il fût resté libre, si la retraite lui eût permis de consacrer au travail le temps qu'il perdait en occupations frivoles? Je sais que le bonheur donne des ailes à l'âme d'un artiste et que l'éclat a des enivrements féconds; mais il faut

que cet éclat s'appelle la gloire et que ce bonheur ne soit pas la dissipation. De même que la faveur de Louis XIV a été pour le génie de Racine plus funeste que salutaire, de même l'amité de Philippe IV a arrêté l'essor de Velasquez, en l'enfermant dans un cercle où il était facile de tourner toujours. Les portraits de la famille royale, répétés dans toutes les dimensions et sous toutes les formes, étaient un sujet qui ne pouvait exciter longtemps l'enthousiasme d'un artiste, et qui parfois, cela est manifeste, n'a été traité par lui ni sans froideur ni sans ennui. Les nains et les bouffons qu'il était de mode de faire peindre à cette époque étaient peu dignes d'un talent élevé. Velasquez était né pour exceller dans la peinture d'histoire. Je ne puis donc reconnaître sans un profond regret à quel métier le roi l'a rabaissé, puisqu'il ne lui a commandé, pendant trente-sept années de loisir qu'il lui créait, qu'une seule grande page, la *Reddition de Bréda*. Quelques vues des châteaux royaux, l'intérieur d'une manufacture de tapis, une Vierge pour décorer un oratoire, sont une faible compensation pour tant de chefs-d'œuvre étouffés dans leur germe. Combien la solitude et la pauvreté n'eussent-elles pas offert à Velasquez des conseils plus mâles, une protection plus utile à sa gloire!

Philippe IV, du moins, témoignait à Velasquez qu'il admirait son génie mieux qu'il ne le comprenait. Il achetait tout ce qui sortait de son atelier : les palais d'Aranjuez, de l'Escurial, de Buen-Retiro, du Pardo, se remplirent ainsi d'œuvres qui n'éprouvèrent ni les injures du temps ni les dangers des voyages. Quand le musée de Madrid fut formé, les souverains de l'Es-

pagne y réunirent ces toiles dispersées dans leurs demeures. C'est pourquoi l'on en compte plus de *soixante*, richesse merveilleuse d'un musée qui est déjà le plus riche du monde. Je n'entreprendrai point de décrire minutieusement tous ces tableaux. Je choisirai les principaux dans chaque genre pour en donner une esquisse et une appréciation : il sera plus facile de saisir ensuite le caractère du talent de Velasquez.

Il est naturel de commencer par la peinture religieuse, qui tient dans l'école espagnole une place si grande, qu'elle semble avoir proscrit presque toutes les autres branches. Aussi Velasquez est-il une exception unique dans un pays où l'inquisition nommait des inspecteurs pour surveiller les ateliers des artistes et les boutiques des marchands. Il fit peu de peinture religieuse et n'en avait point le goût, danger sérieux si l'amitié du roi ne l'eût couvert. Les sujets inspirés par la religion demandent à la fois une profondeur et une naïveté, une passion et un idéal dont le peintre de Séville n'était point capable. Sec, spirituel, observateur, il ne se plaisait qu'à imiter la nature; la vie de courtisan ne lui laissait point d'ailleurs le temps de chercher la beauté dans le monde des rêves, ni d'échauffer son propre cœur. Au début de sa carrière, il fit une *Adoration des Mages* qui est vigoureuse, mais d'un style horrible. La madone est une cuisinière hollandaise, et l'enfant avec une vaste bavette est certainement le fils d'un marchand de harengs d'Amsterdam. Malgré sa trivialité, ce tableau a du mérite ; l'exécution en est serrée, et l'accent va jusqu'à la dureté. Plus tard l'artiste adoucira ses teintes, il évitera les fonds

noirs pour répandre autour de ses personnages de l'air et de la clarté. Son *Christ sur la croix*, de grandeur naturelle, est une bonne étude, non pas du nu, mais de l'ivoire, dont il reproduit les tons fermes et le poli. Le bois de la croix est d'une exactitude effrayante; les veines, les suintemens résineux, la couleur rougeâtre du pin verni, se détachent sur les ténèbres. Le sang ruisselle sur les pieds et sur les mains du Christ, ses cheveux pendent sur le côté et se mêlent au sang qui dégoutte de son front. Tout cet appareil lugubre paraîtra repoussant aux âmes délicates, théâtral aux âmes pieuses. Le *Couronnement de la Vierge* est en face et repose les yeux. Il ne faut chercher ni dans les traits de la Vierge une beauté d'un ordre supérieur, ni dans les traits du Père et du Fils qui la couronnent un sentiment très-religieux. Destiné à être placé daus l'oratoire de la reine et mal éclairé, ce tableau est peu fait : quoique la touche en soit rapide, l'arrangement du groupe, la tournure des personnages, le jet des draperies, frappent le spectateur. Le coloris est délicieux. C'est un véritable tour de force, car l'artiste n'a employé que deux couleurs, le rouge et le bleu; mais il combine ces deux couleurs avec tant d'habileté, il les fond et les dégrade avec tant de richesse, il obtient des violets alternativement pâles ou foncés d'un effet si harmonieux, il établit la relation de ses tons et de leurs valeurs avec une finesse si exquise, qu'on reconnaît un grand coloriste.

Les sujets d'imagination n'ont point été traités avec plus de succès que les sujets religieux, car la mythologie, qui exige la tradition et le style, attirait Velasquez aussi peu que la Bible. Il est même à remarquer

que son principal tableau mythologique, les *Forges de Vulcain*, a été fait à Rome, quand l'artiste subissait l'influence des lieux où il se trouvait, des hommes qui l'entouraient. Guido Reni, le Dominiquin, notre Poussin lui-même, à qui Velasquez commandait des tableaux pour le roi d'Espagne, l'exhortaient peut-être à lutter avec eux dans le genre académique, que les Espagnols ont si peu cultivé. Velasquez représenta les forges de Vulcain au moment où Apollon annonce au mari trompé qu'il a surpris Mars avec Vénus. Rien n'est plus froid, et cependant il y a des détails admirables. La composition est faible, sans intérêt, l'effet ridicule. Apollon ressemble à un contemporain de Louis XIV qui va danser un ballet mythologique; Vulcain paraît mériter son infortune malgré ses yeux perçants, interrogateurs, furibonds; ses compagnons de travail expriment moins un étonnement trivial qu'une parfaite sottise. En revanche, le torse d'Apollon est d'une grande beauté, son geste plein d'éloquence; le corps des forgerons est d'une vérité incroyable. Les détails de la forge, éclairés à la fois par les rayons du soleil qui pénètrent dans l'intérieur et par le brasier que le soufflet active, sont rendus avec une précision qui montre que le génie de l'artiste ne se sentait à l'aise qu'en face de la réalité. Le *Mercure tuant Argus* inspire les mêmes réflexions. Argus, avec sa chemise de bure, est un brigand endormi au bord du chemin, et Mercure, rampant sur les mains, est un gendarme qui veut le surprendre; mais le sommeil d'Argus, sa tête tombant sur la poitrine, l'abandon des bras et des jambes, sont représentés avec un naturel si saisissant, qu'on oublie la mythologie et la traduction vulgaire qu'en donne le

peintre pour n'admirer que l'énergie de l'empreinte et la griffe du lion. De même le *Mars au repos* est copié sur quelque soldat des gardes wallonnes, mais avec un ton de fresque que ne répudieraient point les maîtres italiens.

J'ai hâte d'arriver aux quatre chefs-d'œuvre de Velasquez, si différents entre eux par les défauts comme par les mérites, d'une originalité éclatante, et qui prouvent ce qu'il eût pu faire avec un protecteur qui ne l'eût pas condamné à rester un peintre de portraits.

Ses *Buveurs* sont les premiers par la date. Un jeune homme nu, qu'il faut accepter pour un Bacchus, puisque deux satyres se jouent derrière lui, est assis sur un tonneau; il couronne un buveur qui s'est agenouillé. Cinq ivrognes, choisis parmi la fleur de la canaille espagnole, entourent le vainqueur, et le verre en main, se livrent à la joie. Quels types ignobles! quelles figures avinées! quelle expression! quelles poses! quels haillons! quelle impudence! Mais les têtes sont rendues avec une hardiesse et une véhémence de couleur qui les font sortir du cadre. J'ai encore devant les yeux le grand coquin qui se présente de face, coiffé d'un chapeau que je renonce à décrire, et rit au visage des passants avec une gaieté dont on croit entendre les éclats. Et le même artiste, après avoir copié ces truands, allait peindre les têtes pâles et aristocratiques de Philippe IV ou de l'infant don Carlos! Ce qui fait supporter un tel sujet, ce n'est pas seulement la vérité, c'est une certaine vérité, idéale à sa manière, à force de volonté, d'exécution, de couleur et d'harmonie. On sent je ne sais quelle chaleur qui

prouve que l'artiste s'est pris corps à corps avec la nature, et en même temps une fierté de pinceau qui annonce le gentilhomme et rehausse ce qu'il touche. Il y a des tableaux de Velasquez que je préfère, il n'y en a point qui soit plus fortement peint. Son Bacchus, devant lequel Praxitèle et Scopas se voileraient le visage, est un modèle vulgaire mais bien choisi et merveilleusement relevé. C'est à la fois l'athlète et le viveur, jeune, trapu, d'une élégance roturière, d'une beauté qui se palpe, trempé pour la lutte aussi bien que pour la débauche. Les formes et les chairs sont rendues avec un sensualisme mâle qui bientôt vous attache, et, l'impression première s'effaçant, l'artiste vous impose son type ; on finit par trouver que ce type est beau. N'oubliez pas qu'un ciel gris et assombri à dessein se marie avec les tons bruns des vêtements. Sur cette teinte de plomb ressortent sans dureté les têtes des buveurs : comme elles reflètent d'abondantes libations, elles eussent tranché trop crûment sur un ciel bleu.

J'ai déjà dit que le roi d'Espagne ne commanda qu'un seul tableau d'histoire à son peintre ; ce fut après la prise de Bréda, car les victoires étaient rares sous son règne. La *Reddition de Bréda* est appelée aussi le *Tableau des Lances*, parce que les hautes piques des troupes espagnoles se dressent sur la droite comme une forêt. Devant les lances, les officiers du général Spinola se tiennent immobiles ; toutes les têtes sont graves, tournées de façon à être vues, parce qu'elles sont des portraits. Dans l'angle, Velasquez s'est représenté lui-même avec un feutre, des bottes et un manteau gris. Son œil est vif, son teint brillant, sa mous-

tache frisée, sa tournure élégante; on voit qu'il comptait parmi les cavaliers accomplis. Le côté opposé de la toile montre l'escorte du gouverneur de Bréda. Entre ces deux troupes, un grand vide laisse voir le paysage : c'est là que les deux chefs s'abordent. Spinola a mis pied à terre pour recevoir le prince de Nassau. Sa figure rusée a une telle expression d'affabilité, il appuie si cordialemant sa main sur l'épaule du vaincu, qu'on devine qu'il le complimente sur sa belle défense. Afin de rompre la monotonie des groupes, le peintre a laissé au premier plan le cheval de Spinola, et, pour ajouter à tant de hardiesse, il le présente en raccourci.

Assurément une capitulation est un sujet peu fécond, d'un intérêt médiocre, et le public passe d'ordinaire avec indifférence devant la peinture officielle, qui rivalise avec les gazettes. Ici, au contraire, rien ne peut rendre le charme qui arrête, retient, ramène et retient encore. L'action la plus dramatique n'aurait pas autant de puissance, la peinture la plus voluptueuse autant d'amorces. Tantôt on admire la couleur enchanteresse de cette vaste toile, où les tons, choisis, limpides, harmonieux, prennent par leur juxta position une vigueur inouïe; tantôt le paysage, qui se déroule plein de clarté, de fraîcheur, où l'air circule véritablement et donne à la nature cette vie muette qui enivre; tantôt les personnages, peints au naturel, saisis dans le vif de leur action et produisant les illusions de la scène. Il n'y a rien de sacrifié, rien de conventionnel, même dans les effets et dans les ombres; aucun des artifices permis aux peintres n'a été employé. Tout se montre, tout est interprété, tout

se modèle en pleine lumière. Un parti aussi hardi aurait effrayé plus d'un maître : Velasquez en a tiré des beautés si originales et si fières qu'il est digne de prendre place à côté des plus grands.

Les *Fileuses* nous ramènent aux tableaux d'intérieur que Velasquez, accoutumé à peindre le portrait en pied, excellait à traiter. Le sujet est une manufacture de tapis. Dans une salle fermée aux ardeurs de l'été, cinq fileuses préparent des laines. Des tapisseries sont tendues dans le fond d'une seconde salle, qui communique avec la première par une large arcade, à la façon arabe. Des dames de la cour regardent ces tapisseries et font leur choix, tandis que, par une fenêtre que l'on ne voit pas, un rayon de soleil répand une lumière éclatante sur les derniers plans. Il y a beaucoup à blâmer dans ce tableau, qui ressemble à une ébauche, tant l'exécution de certaines parties est rapide. Les fileuses sont d'un type commun, leur pose est sans noblesse, et quoique le clair-obscur permette de sous-entendre beaucoup de détails, la licence ne va point jusqu'à représenter des pieds sans doigts et des mains si mal définies qu'elles se terminent en pointe de la manière la plus fantastique. Ce double caractère de vulgarité et de négligence imprime aux figures quelque chose de moderne ; nous avons vu souvent leurs sœurs dans nos expositions de peinture ; nous les dirions peintes d'hier, par un de nos contemporains, rapprochement que Velasquez estimerait peut-être une punition, s'il revenait à la vie. Dans l'art en effet, les belles choses gagnent aussitôt vingt siècles : ce qui est lâché ou commun reste la monnaie courante de tous les temps.

Mais si, après cet examen sévère, on s'éloigne pour ne considérer que l'ensemble du tableau, les critiques font place au plaisir le plus délicieux. La couleur est divine et chante comme une prairie émaillée de fleurs. Jamais le pinceau de Velasquez n'a été plus jeune, plus délicat, plus étincelant. Ces tapisseries sur lesquelles le soleil se joue, où les amours voltigent au milieu des guirlandes, ont un éclat et une douceur infinis. Les murs ont des reflets dorés, les vêtements des dames de la cour s'illuminent dans le rayon qui les atteint ainsi qu'un trait. Rien de chargé ni de précis; à peine si la brosse a effleuré la toile, à peine si l'huile l'a pénétrée. L'on saisit bien quelques coups de pinceau ou quelques glacis; mais on doute, tant la main du peintre a été légère, inspirée. Les tons les plus vifs sont appliqués par touches insensibles ou contrariées; tout se fond dans le lointain, et la couleur elle-même semble n'être qu'une caresse de la lumière. Dix fois pendant mon séjour à Madrid je me suis replacé devant ce tableau, dix fois j'ai subi le même charme. Je ne crois pas que la puissance humaine ait jamais exprimé à un tel degré cette musique des yeux qu'on appelle l'harmonie des couleurs.

On n'en saurait dire autant d'une scène que l'on nomme les *Filles d'honneur* (las *Meninas*). Quoique cette toile soit réputée avec raison un prodige, ce n'est ni par le coloris ni par la grâce qu'elle se recommande. L'aspect en est peu agréable, la couleur triste, tant le génie de Velasquez était capable d'applications diverses, tant il avait ses heures! D'un autre côté, la science de la perspective, l'étude de la vérité, la précision des détails, l'imitation poussée jusqu'à tromper

l'œil, expliquent cette différence radicale dans l'effet. On ne saurait mieux définir l'impression que produit ce tableau qu'en le comparant à un dessin photographique. Velasquez a saisi une salle du palais avec les personnages qui s'y trouvaient groupés, sans s'excepter lui-même ; il en a tiré une épreuve, non pas à l'aide d'une machine, mais par la force de sa mémoire et l'énergie de son pinceau. Cette épreuve a tous les mérites et tous les défauts de la photographie ; la nature y est calquée, mais sans charme. L'on me croira dès que j'aurai décrit le sujet. Un jour le roi Philippe IV et sa femme posaient pour la vingtième fois devant leur peintre favori. Pendant que l'artiste peignait, la petite infante Marguerite était auprès de lui avec ses deux filles d'honneur, qui cherchaient à l'amuser, avec Maria Barbola, naine hideuse qui servait de jouet à la cour. Non loin, le nain Pertusano lutinait un gros dogue, tandis que dans le fond de la galerie Joseph Nieto, quartier-maître de la reine, et dona Marcella de Ulloa, religieuse et dame d'honneur, causaient ensemble. Le roi fut frappé du tableau qu'il avait sous les yeux, il pensa qu'il prêtait à la peinture, il demanda à Velasquez s'il pourrait le reproduire. Il fut reproduit, sans omettre le grand chevalet qui occupe presque toute la hauteur de la composition, sans omettre un gentilhomme qui entr'ouvre une porte par laquelle se précipite un flot de lumière. Enfin, pour faire comprendre que Philippe IV et sa femme sont les spectateurs de cette scène intime, leur image est reflétée dans une glace ; elle explique une composition renversée d'une manière aussi bizarre, puisque le peintre et ses modèles sont sur le même plan et regardent également le

public : or, dans le principe, le public c'était le roi et la reine qui posaient.

On voit combien le mot de photographie, que j'ai employé tout à l'heure, s'applique justement. Il faut même donner à cette comparaison toute sa portée, pour faire sentir l'incroyable tour de force accompli par Velasquez. Luca Giordano, amené par Philippe IV devant cette œuvre, s'écriait : « Sire, c'est la théologie de la peinture. » Les modernes pourraient dire plus simplement : « C'est la photographie de la peinture. » Breughel, Téniers, Gérard Dow et les Flamands les plus minutieux n'ont jamais produit autant d'illusion. Les figures sont de grandeur naturelle, et l'imitation est poussée à un tel degré qu'on croit assister à une représentation sur un théâtre. De semblables beautés frappent trop directement la foule pour qu'il soit nécessaire d'y insister. Elles émeuvent moins ceux qui pensent que l'art est quelque chose de plus que la nature, et que l'artiste ne doit pas rivaliser de fidélité avec un miroir.

On raconte que la croix de Saint-Jacques qui décore la poitrine de Velasquez fut tracée par Philippe IV lui-même. Le tableau terminé, le peintre demanda à son souverain s'il était satisfait : « Il manque encore une chose, » répondit le roi, et, prenant le pinceau des mains de Velasquez, il alla peindre sur son image la croix rouge de l'ordre. Ce trait honore Philippe IV. Pourquoi son amitié n'était-elle point éclairée autant que délicate? Pourquoi plutôt Velasquez n'a-t-il pas vécu sous Charles-Quint ou sous Philippe II? L'histoire contemporaine lui aurait offert des pages glorieuses et ces princes lui eussent tracé une tâche plus

digne du son génie. Du moins avons-nous cette consolation qu'il est devenu, dans l'art du portrait, un maître du premier ordre.

Je passerai rapidement sur ses portraits en buste, parce qu'ils présentent les qualités de ses personnages en pied et moins de richesse. Arrêtons-nous néanmoins, dans le Salon d'Isabelle, devant ce sculpteur que l'on appelle à tort Alonzo Cano. Le pourpoint noir est si simple, qu'il paraît à peine exécuté; la tête qu'ébauche le sculpteur est indiquée par deux traits, la toile n'est même pas couverte à cet endroit; le fond du tableau est une teinte neutre, jetée au hasard. D'où vient donc l'incroyable vigueur de cette image, qui sort du cadre, s'impose au regard, et prend un relief, un éclat, une intensité qui est la vie elle-même? Elle a des voisins redoutables, tels que le *Thomas Morus* de Rubens, le *comte de Bristol* de van Dyk, et un chef-d'œuvre du Tintoret; mais oserai-je le dire? ces voisins, elle les écrase. Van Dyk paraît trop rose et trop pâle, Rubens semble avoir emprunté à une torche le reflet qui dore son personnage; le Tintoret, avec ses pâtes vénitiennes, sent aussi la convention. La nature, la vérité et la lumière sont avec Velasquez. On croirait qu'un jour particulier tombe sur ce tableau; on cherche si une ouverture dans le plafond ne répand pas sur lui seul les clartés qui vivifient la chair. Quels secrets possède le peintre? quels procédés emploie-t-il? Secrets et procédés, tout lui est personnel, tout échappe à l'analyse, parce qu'il est conduit par un instinct divin. De près, le visage paraît confus et peint grossièrement; on y voit des points noirs, des taches, des éclaboussures du pinceau : de loin, tout se fond, se

purifie et resplendit. De près, les moustaches semblent faites d'un bloc, elles tombent sur les lèvres comme une muraille : de loin, elles deviennent transparentes, fines, laissent percer les formes du menton et des lèvres; on en compterait presque les fils argentés. De près, la main est empâtée d'une façon extraordinaire, sans contours arrêtés : de loin, elle se compose, s'anime par la distance, se modèle par la couleur, elle est pleine de mouvements, elle parle.

Aucun artiste n'a montré autant que Velasquez le mépris des accessoires, je me trompe, l'art de les mettre à leur place et de les faire servir à l'harmonie générale de son œuvre. C'est un sacrifice qui coûte, parce que le vulgaire n'y voit que de la négligence, mais c'est un sacrifice qui contribue souvent à la beauté d'un portrait. La tête et les mains, c'est-à-dire le sujet, paraissent d'autant plus finies et plus saillantes, que le reste du tableau est incertain ou atténué. Certains peintres répandent sur les accessoires des teintes sombres et de véritables ténèbres. Velasquez les traitait avec une rapidité manifeste. Son indolence naturelle et le désir d'abréger son travail y trouvaient leur compte; la peinture y trouvait aussi le sien. On en verra un exemple dans la première salle consacrée à l'École espagnole. C'est le portrait d'un guerrier couvert d'une armure damasquinée d'or; son casque et ses gantelets sont déposés devant lui. L'armure est exécutée à la hâte, le damasquinage indiqué avec autant d'aisance que sur un décor d'opéra; l'or et le fer n'ont qu'un éclat éteint par le pinceau; çà et là quelques traits légèrement frottés donnent les reflets; une écharpe d'un violet passé produit une harmonie charmante. La tête se dé-

tache sur un rideau rouge, mais d'un rouge assombri, sous lequel perce le noir, et qui s'éclaire sourdement; un pan du rideau se relève et laisse voir un ciel gris. Au milieu de ces accessoires, peints avec autant de négligence que de justesse d'effet, brille une figure aimable, persuasive, spirituelle, à laquelle des cheveux gris prêtent encore de la douceur. Le front est élevé et l'intelligence l'éclaire; les tempes et les pommettes des joues sont délicieusement modelées; les yeux sont beaux et baignés de rayons; la bouche est prononcée; les lèvres sont fraîches, humides, et feraient envie à Rubens. Mais le personnage aurait-il autant d'éclat, si l'éclat des détails eux-mêmes ne lui eût été subordonné et peut-être sacrifié?

Quelquefois Velasquez reçoit d'un sujet une impression qui change sa manière. A-t-il à peindre une vieille femme dévote et déjà penchée vers la tombe : il a recours aux tons obscurs; il rivalise avec Rembrandt. Lui aussi, quoique par exception, il sait préparer les fonds noirs et modeler dans l'ombre un corps qui fuit, un pli qui s'efface. Il trouve une expression touchante de résignation, de piété, de vérité tranquille. Ses chairs sont pâles et presque livides, sans avoir rien de repoussant, à la façon de l'ivoire vieilli. Le teint est à la fois maladif et reposé : la mort est voisine, sous un dernier sourire de la vie. Les mains, dont l'une est dégantée, sont croisées paisiblement autour d'un livre de messe. Une coiffe à demi transparente couvre un crâne qui doit être chauve, et qui est noblement déguisé. Toutefois, sous ce linon, la tête laisse percer ses contours, l'oreille donne ses profils, les tempes s'accusent. Les joues, qui ont fléchi sous le

poids des années, la bouche d'où les rides n'ont point chassé la bonté, l'œil pensif, qui se prépare à s'éteindre, tout est sérieux, touchant; il n'est pas jusqu'au ton bistré dont s'éclaire le visage de la vieille femme, qui ne rappelle la lumière discrète de l'église où elle va prier.

Les portraits en pied sont principalement les portraits de la famille royale. Prises dans leur ensemble, ces images d'une race qui dépérit laissent une impression de tristesse. Ce que van Dyk fut pour les Stuarts, Velasquez l'a été pour la maison d'Autriche. Peintres des grandeurs déchues, tous les deux ont le secret de la dignité mélancolique et des fières pâleurs. En effet, le sang royal ne peut se démentir jusqu'au bout : il se rattache par quelque effort suprême aux traditions d'une longue suite d'ancêtres. En face du bourreau, il retrouve l'héroïsme; au sein de l'abaissement, il sait descendre avec orgueil. Philippe IV perdit successivement le Roussillon, la Catalogne, le Portugal, les Flandres, sans tirer l'épée, mais sans que son visage trahît la moindre émotion. Indolent, dévot, ami des plaisirs, ayant pour les arts et les lettres le goût qu'inspirent des distractions délicates, l'idée de la royauté fut sa seule conviction. Il sentait à chaque heure du jour qu'il était le représentant du droit divin sur la terre, et se comportait avec une gravité propre à imposer aux peuples. Jamais on ne le vit sourire : l'étiquette la plus froide régnait à sa cour; il servit de modèle, en cela du moins, à son gendre Louis XIV. Aussi Velasquez dut-il se borner à reproduire cette figure impassible; il peignit le roi dans son palais, dans son oratoire, à cheval, en costume de chasse;

mais, tout en copiant ses yeux fixes, ses traits roides, ses lèvres pesantes, sa moustache frisée, ses cheveux clairs, sa complexion appauvrie, il y ajoutait quelque chose de la morgue espagnole. Cette hauteur qui se surfait à elle-même ce qu'elle vaut et déclare aux autres que rien ne peut l'atteindre, n'est pas la majesté vraie : elle en tient lieu. Outre la grande tournure qu'il imprimait aussitôt à son personnage, l'artiste le réchauffait par la noblesse des poses. Il exécutait les mains avec soin; il les faisait belles, fines, aristocratiques autant que van Dyk. Cela frappe surtout dans le portrait qui représente le roi debout, vêtu de noir, tenant une lettre. Je louerai avec plus de réserve celui qui le montre dans son oratoire, à genoux, mais ne priant point, étudiant sa pose bien plus qu'il ne pense à Dieu. C'est un spectacle qui choque et qui glace : cependant la tête est admirablement peinte.

On retrouve la même noblesse d'attitude et des mains délicieuses dans le portrait de l'infant don Carlos. Debout, la jambe tendue, tenant son feutre noir et le doigt d'un gant qu'il laisse pendre dédaigneusement, il annonce, plus que son frère Philippe IV, la fierté du sang royal et la roideur castillane qui le rendaient cher aux Espagnols. L'artiste l'a embelli, parce que son flegme est adouci par les grâces de la jeunesse. L'ennui qu'exprimait son visage se transforme en tristesse : comme il fut enlevé à vingt-six ans, on croit reconnaître le sceau précoce de la mort. Du reste, avec quelle variété de talent Velasquez n'a-t-il pas traité toute la famille du roi, son autre frère, le cardinal-infant, qui voulut être peint en chasseur, sa première femme, Isabelle de Bourbon, montée sur

sa haquenée, sa seconde femme, Mariana d'Autriche, type ingrat qui faisait un contraste avec la beauté de la fille de Henri IV, le petit prince des Asturies, si frais, si rose, qui ne devait point dépasser sa dix-septième année, l'infante Marguerite, tant de fois répétée, dont l'image est populaire dans toute l'Europe!

Cependant l'artiste se délassait de la contrainte que lui imposaient les portraits officiels en peignant des modèles qui lui laissaient plus de liberté, témoin ce vieux capitaine d'arquebusiers (peut-être était-ce un grand maître de l'artillerie) dont le nom est perdu, mais que désignent une cuirasse, une arme à feu et quelques boulets épars à ses pieds. Son costume, d'un violet passé, a fait bien des campagnes. Sa canne, son petit chapeau surmonté d'une plume, l'expression fine, concentrée, pénétrante du visage, sa laideur même, tout laisse sa marque, et la personnalité du modèle est si énergiquement rendue, que vous l'aurez longtemps devant les yeux. Une autre fois, c'est un acteur que le peintre choisit; il le met en scène, se balançant sur ses jambes, étendant une main éloquente, tandis que l'autre main presse contre sa poitrine les plis du manteau court. Les yeux brillent, les lèvres s'agitent, la physionomie entière travaille, la bouche lance les paroles : ce n'est pas seulement la vie, c'est l'action prise sur le fait. Rencontre-t-il un de ces mendiants qui ont été de tout temps la gloire de l'Espagne, hardi, cynique, prêt à tout, se drapant dans son manteau déchiqueté, le feutre sur les yeux, le nez rouge, la bouche caustique : il l'emmène chez lui, le copie et écrit en grandes lettres sur sa toile le nom de *Menippus*. Entre-t-il, au contraire, chez quelque savant

de ses amis, sale, en désordre, poussant l'oubli des choses de ce monde jusqu'à ne point porter de linge, tête intelligente, énergique, à l'œil observateur, aux pommettes saillantes, au front bien planté, laideur repoussante et spirituelle : il le supplie de se laisser peindre tel qu'il est, avec sa robe de chambre, la main passée dans la ceinture, l'autre tenant un livre, et sur la toile il écrit le nom d'*Æsopus*. C'était sa façon de comprendre l'antique.

Ce goût du trivial ne doit pas étonner chez Velasquez : il est dans le génie espagnol, extrême en tout, capable d'aimer à la fois ce qui est bas et ce qui est sublime. La littérature offre plus d'un exemple de cette alliance; elle est l'expression du caractère national. C'est pourquoi Velasquez semble s'être prêté sans répugnance à une mode de son temps, lorsqu'il a peint les nains et les bouffons qui divertissaient la cour. Il les a peints de grandeur naturelle, comme les personnages que je viens de citer, et sa verve est aussi souple que soutenue en face de ces monstruosités. Ici, il assied sur le sol un nain hideux, trapu, à la tête carrée, vigoureux comme un portefaix; là, il en représente un autre empanaché comme un courtisan, avec une perruque gigantesque, le feutre en main, s'appuyant sur un chien aussi grand que lui. Un troisième se coiffe sur l'oreille d'un air provocateur; il tient une plume et feuillette un gros livre, comme s'il y cherchait des arguments pour foudroyer son adversaire. Ses petites mains sont nerveuses, son visage pointu, son front haut; de chétives moustaches ne peuvent cacher sa bouche réfléchie et pleine de rancune. Hélas ! ce pygmée de la science serait-il la satire de certains érudits et le

symbole de leurs discussions stériles? Quelquefois le sentiment combat l'ironie. Ce nain accroupi et vêtu de noir, avec un col et des manches de dentelle, qui appuie son poing sur la paume de son autre main, rit d'un rire triste où l'amertume se mêle à une nuance d'idiotisme, comme si la souffrance naissait du ridicule. La sensibilité est si étrangère au talent de Velasquez, qu'il a dû trouver cette opposition dans l'expression naturelle de son modèle. Du reste, il copiait la nature avec une telle vérité, qu'on reconnaît encore en Espagne ses types devant lesquels on s'arrête subitement, comme lorsqu'on rencontre dans la rue l'original d'un portrait. Je me promenais à Grenade dans le quartier qui fut jadis le quartier arabe. Sur le seuil d'une masure en ruine, un enfant était assis et regardait les passants, bouche béante. Son visage et sa pose exprimaient la paresse, le bonheur de vivre, l'insouciance de l'animal et l'extase de l'idiot. Cet enfant, c'était trait pour trait un tableau de Velasquez qui est au musée de Madrid, et qu'on nomme l'*Enfant de Ballecas*, el *Niño de Ballecas*.

J'ai gardé pour le fin les deux genres où Velasquez me paraît incomparable, les portraits équestres et le paysage. Il est difficile de les séparer l'un de l'autre, parce que les cavaliers sont nécessairement en plein air, et parce que Velasquez n'a conçu le paysage qu'au point de vue de l'homme, c'est-à-dire comme cadre de ses personnages. On citera de lui d'excellentes études qui prouvent qu'il copiait la nature morte aussi bien que la nature vivante, et qu'il appliquait à tous les objets sans distinction le don merveilleux qu'il tenait du ciel. La Fontaine des Tritons et la Visite de saint

Antoine à l'ermite saint Paul sont de ce nombre; mais c'est surtout dans les vastes toiles au milieu desquelles le peintre place ses portraits que par sa manière originale et grandiose de traiter le paysage, il se rapproche de la réalité et de l'idéal tout ensemble : de la réalité pour le parti pris de composition, de l'idéal pour la couleur. C'est un artifice légitime, par exemple, de recourir aux lois de la perspective pour diminuer les objets, de sorte que le héros lui-même paraisse plus grand. Velasquez ne veut rien de pareil. S'il met un arbre, le tronc aura sa dimension relative; on ne verra que les premières branches au sommet du cadre. Un fossé aura sa largeur, et remplira tout un côté du premier plan. Une chaîne de montagnes à l'horizon ne sera pas reculée de façon à se voir tout entière, mais rapprochée au contraire, afin de ne donner qu'une seule de ses parties, avec plus de détails et plus d'importance. Malgré cela, les personnages, au lieu de paraître plus petits, se rehaussent et dominent tout ce qui les entoure, comme ces vainqueurs qui recueillent d'autant plus de gloire que les vaincus sont plus grands. Quant à la couleur, elle est divine, elle est une création de Velasquez, et jamais la peinture d'histoire et de style n'a trouvé une plus idéale interprétation de la nature. Il est impossible de faire comprendre à l'aide des mots une beauté que le regard lui-même peut difficilement analyser. Analyse-t-on l'air? analyse-t-on le souffle de la brise ou le rayon du soleil? Pour entrevoir le charme des paysages de Velasquez, il faut se rappeler les tons effacés des peintures de Pompéi ou certaines décorations arabes dont le vert et le bleu donnent la gamme principale; il faut songer à

tels tableaux de la première manière de Raphaël ou à des Francia qui ont poussé au vert; il faut regarder les faïences de l'Orient, les porcelaines chinoises de la *famille verte*, les émaux, et surtout nos vieilles tapisseries, où le ciel est plutôt vert, où la verdure est plutôt bleue, et l'on concevra peut-être de quelles harmonies dispose ce puissant coloriste. Rien n'est plus faux, mais rien n'est plus beau, car tous les peuples qui ont eu le sentiment de la couleur et qui ont pratiqué ses plus hardies conventions justifieraient ma théorie.

C'est le paysage qu'on admirera dans les portraits de Philippe III et de la reine Marguerite, que Velasquez n'avait point connus, dont il emprunta la ressemblance aux portraits de Pantoja de la Cruz, leur contemporain, et qu'il représenta à cheval par un effort d'imagination. Le paysage n'est pas moins admirable dans le portrait d'Isabelle, première femme de Philippe IV. La composition est froide; il faut avouer qu'une belle personne fardée, en toilette de gala, assise sur une haquenée blanche qui va le pas, couverte d'une robe de brocart qui tombe sur ses pieds et cache l'arrière-train de la monture, prête peu au mouvement. Mais c'est dans le portrait de l'infant don Balthasar, fils de Philippe IV, que Velasquez se révèle tout entier. L'infant, âgé de sept ou huit ans, est sur un petit cheval à tous crins: il est pris de trois quarts, presque de face. Lancé au galop, il arrive sur le spectateur avec un élan, une fougue, un aplomb qui le fait ressembler au dieu Apollon fendant les airs. Il tient un bâton de commandement, et le peintre a donné à ses traits une fierté, à son œil un feu, à sa bouche un accent de volonté qui le

ferait croire déjà prêt à régner. En même temps la jeunesse garde ses droits : joyeux de courir, animé par l'action, il boit l'air qui fouette son visage et livre au vent sa blonde chevelure. Mais comment décrire la ravissante couleur de ce tableau? Y a-t-il même des couleurs? Je cherche, je ne vois que du gris, du brun, des teintes neutres, des nuances fugitives, et cependant une incroyable vigueur. Il y a bien une petite écharpe rose, mais si petite et d'un rose si effacé! Il y a une frange d'or, mais l'or est éteint et se fond avec la lumière du jour. Que de fines touches! quel instinct de toutes les délicatesses! quel sentiment de la couleur, plus élevé, plus pur, plus *éthéré*, si l'on me pardonne ce mot, que ne l'ont eu les Flamands et peut-être les Vénitiens! Le paysage est d'une fraîcheur qui donne le frisson de la réalité, et d'une poésie qui répond à ce que l'on rêve. Les éléments en sont très-simples, une colline, un peu de plaine, dans le fond, les cîmes bleuâtres du Guadarrama semé de neige. Mais les montagnes sont d'un bleu qui se fond si naturellement avec le ciel, la plaine est d'un vert qui s'allie si bien avec le bleu, le ciel est d'une teinte azurée qui se marie si doucement avec la verdure, que nos yeux se réjouissent autant que nos oreilles se réjouiraient si un musicien leur faisait entendre les accords les plus exquis.

De tous les portraits de Philippe IV, le plus vanté est celui qui représente le roi de profil, revêtu d'une cuirasse, enlevant un cheval andalous et justifiant le titre de premier cavalier d'Espagne, que les courtisans lui avaient décerné. Ce portrait mérite sa réputation; mais il fait moins d'impression que celui du comte-

duc Olivarès. On n'en a point jugé autrement à Madrid, puisque, dans le Salon d'Isabelle, qui est pour le musée ce que la *Tribune* est pour le Palais-Vieux de Florence, on n'a pas osé, malgré les conseils de la flatterie, placer Philippe IV comme le chef-d'œuvre de Velasquez : on y a mis Olivarès. Du reste, quel que fût l'attachement du peintre pour son royal ami (si toutefois il est votre ami celui qui est votre maître), il ne professait pas une moindre reconnaissance envers le ministre qui l'avait présenté au roi, et qui demeura son appui tant qu'il fut au pouvoir.

Olivarès, sans être un grand homme, offrait assurément un modèle plus digne d'inspirer un artiste. Il est porté par un andalous bai brun, puissant cheval de bataille, comme on les aimait encore à cette époque. Le cheval, vu en raccourci, se cabre et fuit en présentant la croupe. Le duc présente le dos aussi, mais de trois quarts, tandis que sa tête se retourne par un mouvement hautain ou plutôt héroïque, et montre un visage habitué à commander. Il semble marcher en avant de son armée, regarder si ses soldats vont à l'assaut avec lui et leur désigner l'ennemi. Un fossé en talus annonce une place de guerre ; le comte étend son bâton de général avec un geste d'empereur romain. Son attitude est si fière, son expression si calme, son œil si impérieux, sans dureté, il est enlevé par un élan si grandiose que le groupe paraît colossal et prêt à être coulé en bronze. Les vêtements ont cette harmonie muette que notre personnalité communique aux objets qui nous touchent. Ils sont d'un homme de guerre; les couleurs en ont été adoucies, l'or des harnais éteint, le ton de l'écharpe atténué, et cependant

tout est en pleine lumière, tout ressort avec un merveilleux relief. Le paysage est d'une simplicité antique : un tronc de peuplier blanc, quelques feuilles qui s'agitent au sommet du cadre, des collines dont les teintes bleues se fondent avec le ciel. Mais on se sent en rase campagne, on respire un air véritable, on entend le souffle de la brise, on subit je ne sais quelle étreinte de la nature qui vous transporte loin des villes et des musées. Entre ce cavalier et nous il y a une atmosphère réelle, palpable, lumineuse, qui l'entoure, l'éclaire, le vivifie. « Velasquez sait peindre l'air, » disait Moratin. Ce n'est point une phrase, c'est l'expression la plus juste de la puissance du peintre et de l'effet que son œuvre produit. Dans le Salon d'Isabelle, il y a deux autres portraits équestres de même grandeur, Charles-Quint, par Titien, Philippe II par Rubens. Pourquoi n'oserais-je point dire que Velasquez l'emporte et sur Rubens et sur Titien? Philippe II paraît un nain auprès du grand Olivarès; la Renommée qui le couronne devient une froide allégorie; son cheval semble sans vie auprès de l'andalous fougueux; on trouve le paysage confus, le ciel terne. Charles-Quint soutient mieux la comparaison, pour être également vaincu. Son cheval est élégant et bien lancé, mais sans relief, perdu dans un fond sombre, sacrifié aux conventions commodes du clair-obscur. Lui-même, la lance au poing et l'armet en tête, galope avec une allure de reître; son mouvement a si peu de noblesse, qu'il touche au ridicule et rappelle don Quichotte s'apprêtant à charger. Assurément c'était la faute du modèle : le rusé politique n'était point un centaure. Le peintre devait, toutefois, dans une composition

aussi libre que l'est un portrait équestre, donner à Charles-Quint la grandeur qui lui manquait. Le paysage est d'un ton chaud et nuit par cela même à l'unité d'impression : le personnage se détache avec plus d'incertitude sur un ciel jaune et gris, sur des montagnes brunes et bleues, sur des terrains rouges et verts. Aussi Olivarès écrase-t-il ses deux rivaux : c'est lui qui apparaît en roi.

Velasquez est donc un maître, et dans le portrait il tient le premier rang. D'autres offrent des lignes plus pures, d'autres un style plus sévère, d'autres un coloris plus suave : aucun ne saisit comme lui un personnage pour le faire vivre, agir, respirer. En même temps quelle tournure il lui donne! comme il a le secret de cette fleur d'insolence et de ces belles rodomontades dont l'hidalgo castillan est le type! Mais ce qui touche par-dessus tout, c'est son incroyable originalité. L'Espagne, en peinture comme en littérature, n'occupe une place dans le monde ni par ses découvertes, ni par la recherche des principes, ni par la suite des traditions : elle brille par les personnalités et ces personnalités sont des exceptions. Chez elle, le mot *école* n'a guère de sens. Calderon, Lope de Vega, Cervantes ont trop d'originalité pour faire école ; de même, en peinture, Velasquez n'a ni ancêtres, ni successeurs[1]. En vain on nomme ses professeurs, que ce soit Herrera, Pacheco, ou Tristan ; en vain l'histoire raconte

[1] Mazo, gendre de Velasquez et son élève, n'a rien, quoi que disent les biographes espagnols, du talent de son beau-père. Ses paysages le recommandent surtout à l'attention, mais ce sont des vues générales à la façon de Canaletto, que l'on ne peut même pas comparer aux paysages de Vélasquez. Quant à Paréja, esclave affranchi, puis disciple du grand peintre, ses œuvres attestent qu'il imitait les Vénitiens.

qu'il a travaillé avec Rubens, qu'il a étudié Raphaël et Michel-Ange : cette nature riche et inflexible ne relève que d'elle-même. Si les bons exemples ne l'ont point séduite, les influences mauvaises ont été impuissantes à la corrompre. Velasquez a passé sa vie à la cour, choyé, magnifique, courtisan surtout, c'est-à-dire acceptant tous les sujets, peignant des chiens favoris, des monstres, des manufactures, des reines fardées, des rois ou des princes dont le sang appauvri se glaçait avant l'âge. Malgré cette contrainte et cette domesticité déguisée, au sein d'une vie facile qui conseillait la négligence, au milieu des plaisirs qui détendent les doigts du peintre et énervent sa volonté, Velasquez est resté lui-même, soutenant son pinceau à la hauteur qu'il a choisie, fidèle à ses fiers instincts, soignant ses œuvres à sa façon, ne laissant rien affaiblir de leur caractère.

L'habitude du portrait, conçu comme il le concevait, affermissait son originalité native. Le genre religieux ou historique conduit le peintre à se former un certain idéal et à jeter ses figures dans un même moule. Murillo répète sans cesse le type andalous; les vierges de Raphaël sont sœurs; une tête de Léonard de Vinci ou d'André del Sarto les fait reconnaître et vaut une signature. Velasquez n'a copié que des individualités. Son idéal varie autant que varient les sujets : rois, ministres, généraux, princesses, nains difformes, vieilles femmes, soudards, mendiants, sont pour lui une manifestation nouvelle de la nature, avec laquelle il veut lutter corps à corps. L'absence de type général est une condition de plus d'originalité. De cette diversité ressort une seule figure, celle de l'artiste, avec sa façon de

voir ses modèles, de les interpréter, d'imposer ses impressions avec une netteté incisive et une énergie qui nous pénètrent. En regardant Philippe IV, Olivarès ou l'infant Balthazar, c'est Velasquez que je sens, c'est à Velasquez que je pense, et j'emporte dans mon souvenir l'image chaque fois plus vive de sa personnalité.

Examine-t-on ses procédés : ils sont bien à lui, en dehors des traditions et des règles. Tout est instinct, audace, habileté de main, souplesse qui se conforme aux sujets, improvisation qui change selon les heures. L'artiste cherchait à produire l'illusion par tous les moyens, ici par un jet rapide et léger qui rappelle les qualités d'une ébauche, là par un empâtement vigoureux, presque toujours par des touches délicates, effacées, qui n'appartiennent qu'à lui. A distance, ses paysages, ses vêtements, ses accessoires trompent l'œil par leur éloquente vraisemblance. Si l'on s'approche, tout se trouble, se confond, disparaît : on croit avoir été le jouet d'un mirage. Aussi n'a-t-il jamais pu être imité. Les plus grands peintres ont non-seulement des élèves, mais des imitateurs qui leur dérobent une partie de leurs secrets. Sébastien del Piombo peut être pris quelquefois pour Michel-Ange, Luini pour Léonard de Vinci, Jules Romain pour Raphaël, Jordaëns pour Rubens; mais personne n'a pu suivre les traces de Velasquez. Dans aucun musée, on ne rencontrera de tableau avec cette étiquette : *école de Velasquez*. S'il y a plusieurs répétitions du même personnage, elles offrent toutes des variantes, elles sont toutes de lui. Or l'originalité est la première condition du génie; il est vrai qu'elle n'est pas la seule.

Il manque, par exemple, à Velasquez un sentiment plus élevé de la forme, la passion du beau et l'art de le dégager des imperfections du modèle. C'est dire qu'il n'a pas cette science du dessin qui constitue le grand style. Il a un style à lui, qui est le plus original du monde, mais qui n'est pas le grand style : je n'y reconnais pas ce trait surhumain qui purifie les œuvres de Raphaël. La ligne est pour Velasquez la résultante des impressions colorées. Il ne fait point d'abstraction, comme le sculpteur qui dépouille le corps de ses apparences lumineuses pour en mieux saisir les lignes. Ce qu'il rend, au contraire, c'est le contour indécis, flottant, chatoyant, tel que le font paraître les couleurs, le jeu des tons, les alternatives d'ombre et de lumière, le caprice des muscles, le hasard des poses et l'abandon familier de la vie. A force d'être vrai, son dessin ne l'est plus; à force de copier la nature, il s'en éloigne, parce que l'art, ne disposant pas de moyens capables de l'égaler, doit l'interpréter et la corriger au besoin, pour lui opposer une convention plus belle. Velasquez est conduit à dessiner des mains goutteuses, comme dans quelques portraits, ou pointues, comme dans les *Fileuses*, parce que la lumière, en se jouant, exagère ou diminue les contours. Il est conduit à faire des genoux sans rotules ou des pieds sans doigts, comme dans les *Forges de Vulcain*, parce que l'ombre portée efface des détails que la science du peintre doit rétablir. C'est là l'écueil des réalistes, c'est là qu'éclate leur infériorité. De même que dans une littérature nous plaçons les poëtes plus haut que les prosateurs, de même, dans la peinture, le grand style passe avant l'imitation exacte de la nature.

La ligne pure est, en effet, une création aussi bien que la poésie. Dans la réalité, elle n'existe pas : les corps ne sont pas circonscrits comme une figure de géométrie, ils tournent, et la lumière tourne avec eux. La ligne écrit plus qu'elle ne modèle ; c'est une limite précise, une séparation des corps avec l'air ambiant. Les grands dessinateurs ont voulu rendre cette limite qu'ils traçaient aussi noble que possible ; ils se sont dit qu'elle charmerait les yeux par les beautés les plus persuasives ; ils en ont fait l'envèloppe de grâces célestes et d'ineffables attitudes. Or ces formes sont convenues, voulues, rhythmées : ce sont les vers. Les réalistes, au contraire, sont des prosateurs ; mais la prose compte des Bossuet pour peindre Turenne ou Condé, des Sévigné et des Saint-Simon pour peindre les courtisans, des la Bruyère pour peindre les difformités morales. Ces peintres cherchaient, aussi bien que Velasquez, à saisir sur le vif les détails des physionomies, et leur style n'était que l'instrument destiné à graver avec plus d'énergie les portraits. Qu'on ne me reproche point d'avoir nommé Bossuet, qui ne prêtait à ses figures que des beautés héroïques, dignes de la postérité, car Velasquez, lui aussi, a des tons plus sublimes, et sait atteindre à la véritable grandeur. Il n'ajoute pas aux traits de ses personnages, mais il les recompose avec une singulière puissance. Il les formule tels qu'il les a vus, à leur moment le plus heureux, dans leur jet le plus hardi, avec la pose la plus majestueuse ou la plus aisée, en plein air, au milieu d'une belle nature, sur le cheval qui se cabre, avec le bras qui commande, la voix qui tonne, l'œil qui brille. Or le souvenir est une forme rétrospective

de l'idéal. Les voyageurs savent bien que les lieux qu'ils ont visités grandissent par le souvenir, de même que ceux qu'ils doivent parcourir grandissent par l'espérance. Velasquez écrit en prose; mais, pour le portrait du moins, il est le premier des prosateurs.

Enfin, si nous le considérons comme coloriste, c'est là qu'il est inimitable. Dans les commencements, sa palette était assez noire : il ne craignait point de laisser dans ses tableaux des parties obscures qui ne servaient qu'à faire mieux ressortir les parties principales : artifice légitime, mais facile, auquel les autres peintres espagnols ont trop souvent recours. De bonne heure, Velasquez rejeta ce procédé, qu'il estimait vulgaire; comme les maîtres, il voulut que dans ses œuvres tout fût clair, sensible, interprété, en pleine lumière. Ne sacrifia-t-il pour cela rien de la perspective, et laissa-t-il leur relation juste aux plans, aux personnages, aux accessoires? C'est ce que je n'oserais affirmer. Cependant il faut tenir compte des difficultés que rencontre l'artiste qui, au lieu de recourir au jour oblique et à l'ombre portée de l'atelier, veut représenter les objets à l'air libre, sans soleil, c'est-à-dire sans projection, et tels que la lumière diffuse les éclaire. Jean Bellin et d'autres Italiens du quinzième siècle, Raphaël dans sa première manière, Albert Dürer dans certains tableaux, ont fait des prodiges dans ce genre; mais Velasquez a été plus loin encore, parce qu'il a voulu que ses figures fussent éclairées d'un jour vrai. Chaque peintre a sa convention, et donne au visage humain une lueur qui lui est propre. Raphaël répand sur les traits du comte de Castiglione ou de César Borgia les ardeurs du soleil; Rubens a des lis et des roses, Léonard de

Vinci des tons olivâtres, Titien des pâtes dorées, van Dyk de suaves pâleurs. Je ne parle pas des peintres d'un ordre inférieur, qui supposent l'éclat factice d'une torche et en copient les reflets. Velasquez ne voit que les apparences réelles. Si ses chairs sont blanches, c'est parce qu'elles se pénètrent de la blancheur du jour; ce n'est pas le sang qui les anime, c'est la lumière qui se masse ou se joue sur l'épiderme. Il ne cherche ni le clair-obscur ni les simplifications; rien ne sera sous-entendu; tout aura sa place, sa valeur, sa clarté, comme si le modèle posait au milieu d'une plaine. L'air lui-même, qui est incolore, l'air sera peint, et son épaisseur transparente, que la science seule sait rendre palpable, l'art la fera sentir. Jamais le problème de l'imitation n'a été posé avec autant d'audace.

Ce système devrait conduire l'artiste à laisser aux vêtements et aux accessoires leur ton le plus vif, pour ne pas dire le plus violent. Ne prodiguera-t-il pas le rouge, le bleu, le jaune? Ne cherchera-t-il pas des alliances éclatantes ou des oppositions? Son génie l'inspirera mieux, et lui fera découvrir que ce n'est ni le nombre ni le fracas des couleurs qui constituent le coloriste. Il préférera les tons neutres, le blanc, le gris, le brun, le jaune pâle; il pénétrera avec un instinct rare leurs propriétés et leurs rapports; il tirera de leurs combinaisons des reliefs surprenants, une vigueur pleine de charme, des harmonies claires, gaies, chantantes. Coloriste avec peu de bruit, fleuri à l'aide de couleurs austères, brillant à l'aide de teintes tranquilles, c'est dans la gamme fraternelle des tons et l'exquise intelligence de leurs valeurs qu'est le secret de

sa puissance. Aucun peintre n'a employé moins de couleurs que lui. Dans tel tableau, vous apercevrez un peu de rouge, dans tel autre un ruban rose, ici une plume violette que la pluie a fait passer, là une frange d'or bien assombrie. A peine si quelques tons plus vifs rehaussent la composition sans l'étendre, la réveillent sans l'écraser, et mettent l'accent sur une partie du tableau sans nuire aux parties voisines. Je comparerais le pinceau de Velasquez à un grand seigneur qui, dans sa conduite, dans ses gestes, dans ses paroles, garde une mesure parfaite, un tact plein de dignité, et s'annonce par je ne sais quel parfum supérieur. Il hait les cris, évite les éclats, il craint même l'éloquence, qui dérangerait sa tenue et l'harmonie générale de sa personne. En effet, Murillo, placé à côté de Valasquez, Murillo, malgré ses qualités de coloriste et son charme, est épais, violent : son pinceau paraît roturier.

Velasquez se défie des couleurs qui frappent vivement la vue ; il écarte les ressources les plus légitimes de la peinture. Que l'on considère les accessoires qui entourent l'infante Marguerite ! L'infante est en blanc avec des rubans rouges, le tapis est rouge, les rideaux sont rouges, le fond de la salle est rouge. Comment ne pas développer librement de telles harmonies? Le peintre, au contraire, les adoucit, les nuance, les assourdit, les éteint ; il faut réfléchir pour reconnaître que tout est rouge, tant les yeux sont mal avertis, tant l'éclat des tons leur a été savamment dérobé. Cet art n'est pas moins sensible dans un portrait du cardidal Gaspar de Borja, que M. de Salamanca possède. Le vêtement et le bonnet du cardinal doivent être rouges ; ils le sont, mais ils ne le paraissent pas, tant le peintre

a le secret de sacrifier tout ce qui nuirait au sujet principal. Dans le tableau de la *Reddition de Bréda*, où il y a des guerriers, des seigneurs, des costumes de toute sorte, des armes, des étendards, la richesse et l'abondance des couleurs ne sont-elles pas inévitables ? Vous ne verrez que des teintes neutres ou habilement fondues, çà et là un hoqueton bleu, un drapeau d'un bleu plus pâle, un ruban de nuance analogue, une banderole d'un rose léger, discret, rien de plus. Art prodigieux, qui tire toute sa force du sentiment profond des harmonies, de leurs rapports et des valeurs posées sur d'autres valeurs ! Dans le tableau des *Fileuses*, il y a des tons vifs et variés qui chantent, mais comme une musique sautillante, spirituelle, contenue par la sourdine. Les teintes éclatantes ont peu d'étendue, elles sont brisées, disséminées ; sans empâtement, à peine frottées, elles semblent des glissades du pinceau, et leurs douces oppositions se font équilibre. En outre, un jet puissant de lumière, en disjoignant les masses colorées, les fait trembler, se séparer et s'alléger encore.

J'ai déjà parlé des paysages : il est inutile d'en louer de nouveau la couleur si idéale, et pourtant si propre à produire l'illusion du vrai. Je n'ai pas craint de dire qu'à côté de telles œuvres les autres coloristes paraissaient plus fougueux, mais moins délicats, que leurs tons semblaient plutôt enflammés que lumineux, que le pourpre, le bleu, le violet, l'orange qu'ils jetaient sur leurs toiles produisaient des effets saisissants, mais qui soutenaient mal la lutte avec de tranquilles clartés. À côté d'eux, Velasquez a quelque chose de limpide, d'élevé, de choisi, comme s'il peignait au sommet d'une montagne, dans une atmosphère plus pure, entouré

d'un jour égal et serein, laissant à ses rivaux les accidents d'un monde plus grossier, soleils brumeux, nuages amoncelés, sombres tempêtes.

Ainsi ce maître original, à qui ont manqué une science plus rigoureuse du dessin, l'amour de la beauté et la recherche des types généraux, n'en est pas moins le premier parmi les peintres de portrait, et si je ne me trompe, le plus grand des coloristes.

PEINTURE ESPAGNOLE

MURILLO ET L'ANDALOUSIE

L'histoire est féconde en contrastes : malgré les lois générales qui semblent régir les circonstances, l'homme leur échappe par la liberté, le génie par ses caprices. Velasquez et Murillo, contemporains, nés dans la même ville, pauvres tous deux et portés vers la peinture par un penchant précoce, tous deux entourés de professeurs médiocres, ne voulant plus d'autre maître que la nature, s'enfermant dans les musées de Madrid pour copier les chefs-d'œuvres de l'Italie et de la Flandre, arrivent l'un et l'autre à un but si différent, que Velasquez, chef de l'école de Madrid, représente toute la fierté castillane, tandis que Murillo retourne à Séville pour y jeter l'école de peinture dans une voie nouvelle et devenir l'image la plus populaire du charme andalous. Je me suis efforcé de dire combien Velasquez a de

puissance et d'affinité avec l'héroïsme espagnol ; il me reste à montrer comment Murillo exprime le caractère particulier de l'Andalousie.

Au temps de Richelieu et de Louis XIV, quand les esprits cultivés songeaient à l'Espagne, ils la voyaient à la façon de Corneille, chrétienne, altière, chevaleresque : le Cid était le type idéal autour duquel se jouait leur fantaisie. De nos jours, l'Espagne apparaît aux imaginations telle que les poëtes romantiques l'ont peinte, pleine de parfums, de plaisirs, de poésie galante ; c'est le pays des orangers, des sérénades, des yeux noirs, et l'Andalousie est la terre promise vers laquelle s'envolent bien des rêves. Les deux époques manifestent ainsi leurs tendances diverses : le grand siècle voulait admirer, le nôtre a besoin de jouir. L'Andalousie, en effet, a reçu les sourires du ciel. Les races diverses qui l'ont occupée s'y sont successivement amollies. Dans l'antiquité, les bords du Bétis étaient déjà réputés un lieu de délices. Les Ibères ne purent point les défendre contre les Vandales, qui s'y énervèrent aussi vite qu'à Carthage. Les Arabes, à leur tour, y perdirent leur férocité ; ils oublièrent les préceptes du Coran pour apprendre la douceur de vivre, le goût des arts, la culture des lettres et les raffinements de la civilisation. Les malheurs de l'Andalousie datent de la domination chrétienne : le fanatisme des rois d'Espagne l'a dépeuplée. Il ne reste qu'un million d'hommes sur un sol qui nourrissait jadis huit millions d'habitants. Aujourd'hui Séville seule a gardé quelques-unes de ces séductions que la nature cesse d'offrir dès que l'industrie humaine cesse de la féconder. Jaen et Murcie ne se souviennent plus qu'elles ont été des ca-

pitales florissantes. Cordoue, la ville des khalifes, est un amas de ruines entassées au bord du Guadalquivir; seule, la mosquée, entourée d'orangers gigantesques, atteste une grandeur dont les traces mêmes seraient effacées, si le culte catholique ne se fût choisi un abri sous ses mille colonnes. Grenade, tant pleurée par les Maures, a conservé sa plaine fertile, ses étés, que rafraîchissent les neiges éternelles de la Sierra-Nevada, ses jardins, arrosés par le Xénil et le Douro, et surtout les divines arabesques de l'Alhambra mutilé; mais la cité arabe n'est qu'une série de masures, les quartiers modernes le disputent en tristesse à nos villes les plus chétives, et les repaires que les gitanos se sont creusés au-dessous du Généralife ajoutent à ce tableau la touche suprême de la misère.

Pendant que les anciennes capitales arabes dépérissaient, l'heureuse Séville s'agrandissait, multipliant autour de la Giralda aux briques roses ses maisons, dont l'élégant atrium semble dérobé aux maisons de Pompéi. Sa prospérité avait la même source que celle de Venise, de Gênes, de Pise: la navigation et le commerce. La rade de Cadix n'était point jugée alors un abri sûr pour les vaisseaux, qui remontaient le Guadalquivir et s'amarraient aux quais de Séville. Séville était le port de l'Espagne sur l'Océan. De là partit Christophe Colomb avec ses caravelles ; là furent débarquées les dépouilles du nouveau monde, et les trésors plus durables qu'acquérait un trafic régulier. Séville devint un séjour enchanté où se concentrèrent les traditions de la chevalerie expirante, le côté choisi des mœurs et des usages arabes, quelque chose des pompes païennes sous le masque d'une dévotion accommodante, le

bien-être cher aux marchands, l'indolence plus chère aux méridionaux, la mollesse amoureuse que le climat faisait pénétrer dans les veines, et par-dessus tout la passion des plaisirs. Séville n'était pas seulement le cœur de l'Andalousie, c'était l'Andalousie entière, telle, du moins, que se la figure le dix-neuvième siècle, qui circonscrit son horizon poétique entre don Juan et Figaro. La richesse appelle les arts : Séville, devenue riche, eut une école de peinture. Jusqu'à quel point les œuvres des peintres qui ont précédé Murillo rappellent-elles le caractère du pays qui les a inspirées ou lui sont-elles étrangères, il est aisé de le dire en peu de mots. Cet aperçu fera ressortir ce que la physionomie de Murillo a de national.

Ce fut au seizième siècle que la peinture prit à Séville quelque importance. Auparavant les artistes avaient altéré les traditions byzantines plutôt qu'ils ne les avaient suivies, en y mêlant l'imitation du style gothique. On peut leur attribuer une partie de ces retables en bois peint qui surmontent les autels et ces vierges archaïques que les Espanols appellent *les Madones de l'antiquité*, comme on les appelle *Vierges de saint Luc* dans les églises grecques. La plupart des peintres du seizième siècle étaient accoutumés à orner à la détrempe les voûtes et les murs des chapelles, à colorier les statues de bois ou de terre cuite, dont le goût a toujours été répandu en Espagne, les buffets d'orgues, les catafalques, les décors de la semaine sainte; les plus habiles ne rougissaient pas de tracer des sujets sacrés sur des morceaux de serge, tableaux économiques qu'on exportait par centaines en Amérique, et sur les étendards dont se pavoisaient les vaisseaux. On

trouvera dans les dictionnaires biographiques les noms de ces décorateurs; les archives de la cathédrale apprennent même quels furent ceux qui travaillèrent au monument colossal qu'on y éleva pour les funérailles de Philippe II. Ce n'est point moi qui protesterai contre l'oubli dans lequel ils sont tombés; je laisserai même de côté Sanchez de Castro, le prétendu fondateur de l'école sévillane, qui donnait à la Vierge un chapelet et des lunettes; Alejo Fernandez, qui porta son art et ses leçons à Cordoue; Diego de la Barrera, qui peignit en 1522 les statues et les reliefs de la porte du Pardon à la cathédrale de Séville.

La science vint d'Italie et de Flandre. Luis de Vargas (né en 1502) avait étudié à Rome dans l'atelier de Perino del Valga; Pedro de Villegas Marmolejo (né en 1520) avait visité l'Italie; Cespedes de Cordoue (né en 1438) avait travaillé avec les élèves de Michel-Ange. Ils rapportèrent, sinon les principes, du moins les procédés qui manquaient à leur pays; mais ils ne rapportèrent ni un talent propre à entraîner leurs contemporains, ni une autorité capable de leur imposer cette unité d'enseignement qui fait les écoles. Ce qui reste des fresques de Luis de Vargas dans la cathédrale de Séville, son *Saint Christophe* notamment, montre qu'il n'était, auprès des Italiens, qu'un honorable écolier. En même temps, des peintres flamands qui vinrent s'établir à Séville, Pierre de Champagne et François Fruttet, offraient deux appâts nouveaux: le coloris, qui devait ravir une race portée vers ce qui est éclatant, et le réalisme, auquel les esprits étaient disposés par l'habitude des jouissances. De ces influences opposées naquit une confusion, dont les peintres an-

dalous s'accommodèrent. L'indifférence est douce à pratiquer, tandis que la conviction s'acquiert avec effort. Chaque artiste, selon sa préférence, au gré du hasard qui lui offrait un professeur, se trouvait plus près ou plus loin des écoles italienne ou flamande. Même entre le maître et l'élève, les traits de ressemblance sont si rares qu'il est clair que les jeunes peintres se hâtaient d'apprendre un métier afin de gagner leur vie. La foire de Séville, dont il sera question plus loin, encourageait la médiocrité et récompensait les impatients encore mieux que nos expositions. C'est ainsi que l'art devient une industrie; ce ne fut guère autre chose à Séville. Cependant, sur la foule des faiseurs, quatre figures se détachent, qui ont mérité l'attention de la postérité, et que j'appellerai plus particulièrement les prédécesseurs de Murillo : ce sont Las Roelas, Pacheco, Herrera et Zurbaran.

Le licencié Juan de Las Roelas, né vers 1560, étudia en Italie. Malgré le silence des biographes, ses œuvres dénotent que ce fut à l'école vénitienne qu'il s'attacha. Bien supérieur à Luis de Vargas et à Cespedes, il ne peut être jugé qu'à Séville, parce que là sont restés ses principaux tableaux. Je n'irai pas aussi loin que Cean Bermudez, qui le place à côté des Palma et du Tintoret ; mais il est impossible de ne pas regarder avec une estime sérieuse la *Bataille de Clavijo*, qui est à la cathédrale, et le retable qui surmonte le maître-autel de San-Isidoro. Ce vaste tableau, qui représente la *Mort de saint Isidore*, archevêque de Séville, est composé avec une aisance et dessiné avec une noblesse qu'ignorent les peintres espagnols. Aussi est-il inutile de chercher par quel côté Las Roelas trahit le carac-

tère andalous : il n'est qu'un imitateur et le représentant de l'influence italienne.

Francisco Pacheco, qui croyait suivre Raphaël parce qu'il avait en sa possession un dessin au lavis de ce maître, n'était qu'un poëte ingénieux et un critique. Quoi qu'il ait peint beaucoup, les Espagnols avouent que ses conseils valaient mieux que ses tableaux, et qu'il était plus propre à raisonner sur les belles choses qu'à les créer. Armé d'une stérile correction, méthodique, bel esprit, il eut de son vivant une grande réputation, parce qu'il était riche, hospitalier, aimable. Il attirait autour de lui les jeunes artistes, il leur prodiguait des leçons plus goûtées que fécondes. Velasquez s'en trouva si mal satisfait qu'il chercha d'autres professeurs, tout en devenant son gendre. Ce que Pacheco a laissé de curieux, c'est son livre intitulé *Arte de la Pintura*. C'est un érudit, et l'érudition n'a point de patrie.

Au contraire, Herrera et Zurbaran, natures indépendantes parce qu'elles étaient plus vigoureuses, nous frappent par quelques traits qui ont la saveur du terroir. Francisco de Herrera, dit *le Vieux*, pour le distinguer de ses fils, était âpre, brutal, insociable; il mit en fuite par ses violences ses élèves et ses propres enfants. On comprend qu'un tel homme n'avait dû accepter ni le joug de l'enseignement, ni la méthode, ni l'imitation des étrangers. Il porta dans la peinture une audace insolente qui lui tint lieu de style, une fureur de pinceau qui le fit coloriste, une trivialité diabolique qui constitua sa principale originalité. Ses compatriotes racontent plaisamment qu'il faisait préparer ses toiles par sa servante, et qu'elle y éten-

dait les couleurs à coups de balai. Il est vrai qu'ils le comparent ensuite à Michel-Ange, dont il n'est que la caricature. L'*Apothéose de saint Herménégilde* et le *Jugement dernier*, qui fut composé pour la paroisse de San-Bernardo à Séville, sont ses meilleures productions. C'est sans doute ce *Jugement dernier* qui a motivé un rapprochement ridicule avec le peintre de la chapelle Sixtine. J'ai parlé de la mollesse andalouse, dont Murillo nous offre le reflet, et cependant je ne craindrai pas d'ajouter que Herrera exprime l'emportement de la race et une certaine barbarie qui se cache sous des habitudes douces, car on sait que la nature humaine est complexe, que l'indolence des habitants du Midi recouvre un feu prompt à jaillir, que les passions sont parfois chez eux frénétiques, la vengeance implacable, le meurtre fréquent. Les danses et les guitares n'empêchent point le voyageur qui parcourt l'Andalousie de remarquer que les esprits ne haïssent point ce qui est trivial, ni les bouches ce qui est grossier. Enfin personne n'ignore que c'est à Séville que les courses de taureaux sont surtout goûtées; c'est là que la foule montre la joie la plus ardente, lorsque ses yeux boivent le sang dont l'arène est couverte, lorsque des chevaux dérobés à l'abattoir y traînent leurs entrailles fumantes. Un tel spectacle, qui aurait fait sourire de pitié les bestiaires d'un amphithéâtre romain, et qui fait rougir aujourd'hui les Espagnols éclairés, accuse plus hautement que je ne prétends le dire des tendances brutales et un reste de férocité. Par ce côté, Herrera se fait reconnaître comme Andalous.

Zurbaran, fils d'un laboureur de l'Estramadure, vécut à Séville, et y fut le meilleur disciple de Juan de

Las Roelas; mais il n'apprit de lui que la pratique du métier, et s'éloigna aussitôt des traditions italiennes pour se faire réaliste, à l'exemple de la plupart des peintres de la Péninsule. Ses abbés, ses chartreux, ses moines innombrables, montrent comment il copiait la nature, un froc toujours posé sur son mannequin. Toutefois Las Roelas ne lui avait point inspiré en vain le respect de la correction et une ordonnance sage. Sa célèbre *Apothéose de saint Thomas d'Aquin*, qui est au musée de Séville, les quatre tableaux qu'on a vus à Paris, et qui ont été rachetés par M. le duc de Montpensier, en sont la preuve. Zurbaran, homme d'effort, de volonté, de labeur, comme s'il tenait toujours la charrue, traduit cependant une poésie austère qui appartient à tout le moyen âge, mais qui resta plus longtemps le privilége de l'Espagne. Zurbaran était pieux autant que Luis de Vargas, qui se flagellait et couchait dans son cercueil. Les œuvres de Zurbaran sont des pages d'une ferveur rude, où se révèlent la vie monastique, la gravité des cloîtres, leur sécheresse plutôt que leur mélancolie, la dureté de l'ascétisme plutôt que l'onction de la foi. Murillo, qui sera aussi un peintre religieux, représentera un aspect nouveau du catholicisme et les formes attrayantes que lui a données l'ordre de Loyola. Ainsi Herrera et Zurbaran, les seules physionomies originales parmi les aînés de Murillo, loin de moissonner le champ qu'il doit parcourir, le lui laissent intact. Ils ont été inspirés par des tendances opposées qui sont déjà le souvenir d'un autre âge, tandis que Murillo est le représentant de la société moderne, de ce que j'appellerais la jeune Andalousie.

Bartolome Esteban Murillo naquit à Séville en 1618. Il montra de bonne heure un goût très-vif pour le dessin. Son père, qui était pauvre, le plaça chez Juan del Castillo, leur parent. Un tel maître n'aurait pu lui enseigner que le coloris sec et l'art ingrat qu'il tenait lui-même de Luis Fernandez; mais un jour Castillo alla se fixer à Cadix, et Murillo demeura abandonné à ses seules ressources. Obligé de vivre de son pinceau avant d'avoir appris à s'en servir, le jeune homme imita la plupart de ses contemporains; il se fit peintre de pacotille et travailla pour la *feria*. « La *feria*, » dit M. Antoine de Latour, qui aime Séville en fils adoptif et la fait si bien connaître, « la *feria* est un quartier de brocanteurs où tous les jeudis s'étalent et se vendent dans la rue toute espèce de choses. Il s'y vendait autrefois des tableaux. Aujourd'hui de tableaux point, mais de piquantes scènes de mœurs, les peintres en trouveraient encore. Du temps de Murillo, on disait, et l'on dit encore du nôtre à Séville, à propos d'une méchante toile : peinture de *feria*. C'est là qu'on travaillait à grands coups de pinceau, et le vieil Herrera devait se plaire à ces ateliers en plein air. Il arrivait plus d'une fois que l'artiste achevait de peindre le saint pendant que le dévot acheteur en débattait le prix, et que par exemple saint Onuphre se changeait sur place en saint Christophe, Notre-Dame du Carmel en saint Antoine de Padoue. » Pour comprendre le prodigieux débit de tels chefs-d'œuvre, il faut savoir qu'ils se payaient à peine quelques piastres et ne pouvaient suffire à la ferveur des fidèles, surtout dans les possessions du nouveau monde. Les armateurs en chargeaient leurs galions, sûrs d'écouler cette mar-

chandise, avec des bulles et des indulgences, parmi les populations converties du Mexique ou du Pérou. Je n'ai pas besoin de montrer quelle influence exerçait sur les peintres cette industrie de barbouilleurs. Murillo acquit de cette façon la rapidité de main que ses biographes admirent et que je déplore. Il s'accoutuma au poncif en reproduisant le même sujet; il se prépara à peindre plus tard, sans se lasser, tant de répétitions, en jetant par milliers sur des carrés de serge blanche la madone qui écrase la tête d'un serpent, et qu'on nommait *Notre-Dame de Guadalupé.*

Murillo atteignit ainsi l'âge de vingt-quatre ans. L'émulation fit jaillir l'étincelle. En 1642, Pedro de Moya revenait de Londres, où il avait travaillé auprès de van Dyk pendant six mois. Telle était la faiblesse de l'école de Séville, qu'elle jugeait merveilleuse la nouvelle manière de Moya, qui n'avait fait que ce court apprentissage. Murillo, du moins, sentit tout ce qui lui manquait pour mériter le titre de peintre. Dès lors son ambition fut de voir l'Italie et peut-être la Flandre, afin de pénétrer les secrets de l'art. Il acheta une grande pièce de toile, la découpa, la prépara lui-même, couvrit chaque morceau de vierges, d'enfants Jésus, d'ornements; puis il porta sa pacotille à la *feria*. Il réunit une petite somme, et partit aussitôt pour Madrid. Là, il fut accueilli par le grand Velasquez, plus âgé que lui de vingt ans, favori de Philippe IV, mais qui n'oubliait point que lui aussi était parti de Séville pauvre et obscur. Velasquez dissuada Murillo d'entreprendre un dispendieux voyage, puisque les palais de Madrid possédaient autant de productions des maîtres italiens ou flamands que la Flandre ou l'Italie. Il lui

ouvrit les collections royales, lui procura des travaux lucratifs, ne lui refusa ni les secours ni les conseils. Après deux ans d'études assidues, Murillo revint à Séville. Ni l'amitié de Velasquez, ni les espérances de fortune que lui offrait Madrid ne retinrent l'enfant de l'Andalousie. La triste capitale fondée par Philippe II, ses environs désolés, son ciel rigoureux, ne servaient qu'à lui faire regretter plus vivement le climat enchanteur de sa patrie, ses jardins dignes de l'Orient, les promenades du Guadalquivir, les monuments qui étaient les titres de noblesse de Séville, et surtout la vie facile, enjouée, qui rendait douce même la misère. Murillo eut surtout la sagesse de reconnaître qu'il ne serait qu'un artiste du second ordre à côté de Velasquez, tandis qu'au milieu de ses compatriotes il tiendrait le premier rang.

En effet, dès son retour il entreprit de peindre pour le couvent de San-Francisco onze tableaux dont personne ne consentait à se charger, parce que la confrérie n'offrait qu'un prix modique; il obtint un tel succès qu'aussitôt les peintres les plus goûtés du temps, Herrera le Jeune et Valdès Leal, furent dédaignés. Ce fut un concert unanime de louanges et une abondance singulière de commandes. Il n'eut qu'à choisir parmi les travaux qui se présentaient. Dès lors il connut l'aisance, la célébrité, et pendant trente-sept ans les églises, les monastères, les palais de la noblesse, les maisons des riches particuliers s'emplirent de ses œuvres. Trois ans après son retour de Madrid, en 1648, il épousa une noble dame de Pilar, dona Beatrix Cabrera y Soto Mayor. Elle avait du bien, et lui donna trois enfants. Le reste de sa vie fut sans nuage,

car ni son bonheur, ni sa popularité, ni son talent ne se démentirent. En 1660, se souvenant peut-être des épreuves qui avaient entouré ses débuts et voulant assurer à ses successeurs les secours qui lui avaient manqué, il fonda une académie de peinture. L'État ne fut pour rien dans cette institution, que la générosité des peintres soutint seule. Murillo y donnait régulièrement ses leçons, posant lui-même les modèles. Il mourut en 1682 des suites d'une chute. En peignant chez les capucins de Cadix son *Mariage de sainte Catherine*, il était tombé du haut d'un échafaudage. Forcé de revenir à Séville, il languit quelque temps, expira le 3 avril, et fut enterré dans l'église de Santa-Cruz, où il avait coutume de faire ses dévotions.

Murillo est aujourd'hui en France l'objet d'un certain engouement. Les tableaux rapportés d'Espagne après les guerres de l'empire, les collections formées par le roi Louis-Philippe, par M. Aguado et d'autres particuliers, ont attiré l'attention sur l'école espagnole, jusqu'alors peu connue. Les tableaux de Velasquez manquaient à ces collections; Ribeira, qui appartient à l'école italienne, devait être écarté : Murillo a donc remporté facilement la palme sur ses compatriotes. Il s'est trouvé à la mode, de même que Boucher et Watteau, méprisés pendant un demi-siècle, de même qu'Hobbema, que notre génération a voulu découvrir avec la joie du navigateur qui prend possession d'un îlot non exploré. Or l'oubli crée une seconde naissance, et chez nous on confond volontiers ce qui est nouveau avec ce qui est beau. Murillo fut porté aux nues, ses toiles furent payées à l'égal des toiles des grands maîtres : le musée du Louvre en sait quelque chose.

D'un autre côté, si vous interrogez les artistes, vous sentirez qu'ils font peu de cas de Murillo, car, bien qu'ils lui reconnaissent de l'habileté et du charme, ils ne voient chez lui ni la force qui leur impose, ni la science et l'ensemble de qualités originales qui les attachent. C'est pour éviter cet excès contraire qu'il convient de ne point séparer Murillo de l'Andalousie, d'abord parce qu'il est une expression du génie de son pays et tire de ce rapprochement un intérêt nouveau, ensuite parce que c'est en Andalousie que sont restées ses plus belles œuvres. Ce que possède le Louvre ne peut être compté, si l'on considère ce que possède le musée de Madrid; mais les Madrilègnes eux-mêmes confessent que Murillo ne doit être jugé qu'à Séville. Pour moi, je suis séduit par les dons aimables de ce peintre, et sa figure m'apparaît toute sympathique, sans que je me dissimule ses défauts. J'ai étudié ses tableaux avec un plaisir très-vif, mais je n'ai ressenti ni une admiration aveugle, ni même ce qu'on appelle proprement de l'admiration : ce sentiment n'est dû qu'aux maîtres. Velasquez est un maître, Murillo est un bon peintre; l'un a du génie, l'autre n'a que du talent. Les critiques auxquels Murillo inspire de l'enthousiasme, et surtout les historiens de la Péninsule, me pardonneront donc si je n'adopte pas les rites solennels qu'ils ont établis autour de leur idole. Par exemple, afin d'égaler Murillo à Raphaël, on lui prête *trois manières* successives, comme si la puissance de se transformer à ce point n'était pas le privilége des âmes supérieures. Je cherche en vain ce qu'il y a de réel sous d'aussi pompeuses divisions, à moins que la première manière de Murillo ne réponde à l'époque où

il ne savait que badigeonner des morceaux de serge, sa seconde manière à l'époque où il se formait en copiant les chefs-d'œuvre de l'Escurial, et sa troisième à celle où il possédait enfin l'art de peindre. Or tout écolier a parcouru ces trois phases. De même, lorsqu'on veut distribuer en trois catégories distinctes les tableaux de Murillo, et qu'on dit : « Celui-ci est du genre *chaud*, celui-là du genre *froid*, cet autre du genre *vaporeux*, » je crains que la classification ne porte sur la variété des sujets et sur l'inégalité d'exécution, c'est-à-dire sur des accidents, et non pas sur les intentions de l'artiste et sur ses théories nettement appliquées. Il serait plus vrai de dire : « Tel tableau est mal composé et d'un dessin médiocre, telle vision est peinte avec vigueur, telle scène est rendue avec mollesse et semble perdue dans les nuages. »

La nature de Murillo est peu complexe et se prête mal à tant de subtilité. C'est un homme d'instinct et non de volonté, de sentiment et non de système. Son inspiration est facile, coulante, imprévue; on l'eût fort étonné en lui demandant de rédiger sa doctrine. Peintre par tempérament, il travaillait comme l'oiseau chante, sans effort, sans but, par plaisir. On sent dans toutes ses œuvres ce laisser aller qui est une des formes du bonheur, mais qui doit dérouter les critiques armés d'instruments de précision. Même lorsqu'on connaît la plupart des œuvres de Murillo, il est difficile de se faire de sa personnalité une idée bien nette, et cette difficulté est un attrait de plus. Tandis que la figure de Velasquez, cet Arabe-Castillan qui ne manque pas de sécheresse ni de dureté, s'accuse par un relief puissant, la physionomie de Murillo

l'Andalous apparaît indécise, lointaine, un peu effacée. Cela tient peut-être à l'insouciance de son pinceau, à la promptitude de ses conceptions, à l'absence de concentration surtout, de même que sur la cire du sculpteur l'empreinte d'une pierre gravée est d'autant plus vague que l'on a moins fortement appuyé. Cela tient aussi à certaines contradictions que les mœurs de l'Andalousie peuvent seules expliquer. Par exemple comment admettre tant d'éclat riant, tant de grâce sensuelle, tant de volupté chez un peintre religieux? car Murillo est un peintre exclusivement religieux, et l'on ne comptera pas, à côté de toiles innombrables inspirées par la religion et la Bible, quelques polissons déguenillés qui furent la récréation ou le gagne-pain de sa jeunesse, et qui ne donnent pas la mesure de son talent. Le petit mendiant dans un rayon de soleil que nous avons au Louvre est un échantillon de ces sortes de peintures, qui sont plus rares[1] qu'on ne le suppose; les musées de Madrid et de Séville n'en possèdent pas une seule.

Pour mieux comprendre Murillo, je cherche un de ses portraits, mais non pas celui qui est à Madrid : ce portrait représente déjà l'homme âgé, le fondateur d'académie, le professeur qui pérore, pose les modèles devant ses écoliers et tourne au pédant, si l'on en jugeait par la mine triste, scolastique, que lui a donnée Tobar. Combien est différent le portrait que Murillo a peint lui-même, portrait célèbre que le roi Louis-Philippe avait fait acheter à Séville, et qui a été reproduit

[1] Il y a quatre tableaux de ce genre à Munich; il y en a surtout en Angleterre.

fréquemment! Là Murillo est jeune, brillant, ardent. Ses couleurs sont vives; le sang court et fait palpiter l'épiderme; un reflet de soleil échauffe la peau sans lui ôter sa fleur délicate. Le front, couronné de cheveux noirs et soyeux, est assez haut, bombé, semé de petites bosses intelligentes, au modelé lumineux, qui se retrouvent plutôt chez les Andalouses que chez les Andalous; ce trait féminin ne surprendra personne. Les yeux sont noirs, pénétrants, pleins de feu et de passion, pleins de passion surtout. Le bas de la figure est moins louable, ce qui est fréquent aussi à Séville, où les plus beaux visages pèchent par la bouche et le galbe du menton. L'ensemble de l'impression, c'est l'ardeur, l'intelligence, la sensualité. Un tel tempérament était retenu par le frein de la religion, par la tyrannie de l'inquisition, et surtout, dans un temps où le clergé et les ordres possédaient tant de richesses et disposaient de presque toutes les commandes, par la tyrannie de l'intérêt bien entendu. Que Murillo fût dévot, cela n'est point l'objet d'un doute. Jusqu'à quel point se livra-t-il à l'amour et aux plaisirs, je l'ignore, car les détails manquent sur sa vie privée; mais je sais, parce que je le vois dans ses œuvres, que ces tendances, ou contenues, ou dissimulées, ou satisfaites, se sont épanchées dans les tableaux religieux. De là les langueurs, les tendresses béates, les extases, de là les Vierges d'une beauté si humaine, les Enfants Jésus d'une grâce plus charnelle que divine, les anges qui n'auraient point été désavoués par Boucher et par son école, les saints et les moines qui ressemblent à des amoureux et qui adorent avec une ivresse terrestre la croix, la Madone ou le Christ. La passion se répandait par ces ouvertures per-

mises : c'est ainsi que parfois dans les couvents le mysticisme procède du bouillonnement secret des sens. A ce point de vue, Murillo, le plus religieux des peintres par le sujet, est un des plus païens par le sentiment. Chez lui, la forme parle plus haut que l'idée, parce qu'elle emprunte ses charmes à la nature, à la beauté trop persuasive, à la chair, ou du moins à une certaine volupté discrète et contenue que la dévotion comporte, quand elle est jeune, accorte, bien constituée.

Telles sont les impressions qu'on ressent devant le portrait de Murillo, et, si l'on n'oublie pas quelles étaient alors les mœurs religieuses de l'Andalousie, on reconnaît combien il était l'homme de son temps. Je croyais, comme tout le monde, que l'Italie méridionale était le pays où le paganisme antique avait laissé le plus de traces, et où ses pratiques s'étaient mêlées de la façon la plus étroite aux dogmes du christianisme. Mais Naples est à l'Andalousie ce que Port-Royal est au catholicisme : c'est en Andalousie qu'il est juste de s'écrier que les saints sont partout, Dieu nulle part. Et quels saints! quelles idoles grossières! quels jouets que de grands enfants habillent, déshabillent, parent à leur gré! Toutes les statues sont peintes ou attifées jusqu'au grotesque, comme pour célébrer un carnaval perpétuel. Partout saint Joseph, avec son manteau de brigand, son feutre galonné qui ferait croire qu'il va jouer le rôle de Gessler; partout saint Jacques en costume de tournoi, saint Michel en costume de chasse! N'ai-je pas trouvé notre saint Louis en bas de soie, avec des bottes molles, soigneusement cirées, et en haut-de-chausses bouffant que lui envieraient les troubadours de nos pendules? Ici l'enfant

divin devient une poupée de cire, là les madones semblent prêtes à partir pour le bal. La grossièreté de certaines représentations prouve que la superstition a étouffé non-seulement la piété vraie, mais le respect. On voit à Cadix, dans l'église de San-Domingo, la Vierge de grandeur naturelle, en bois peint : elle est sur une chaise longue, les jambes étendues, présentant au spectateur les semelles de ses souliers, les deux mains croisées sur le ventre, dans une attitude qui ne permet pas d'ignorer que c'est la sage-femme qu'elle attend. Ce mélange de fétichisme et de cynisme ne refroidissait pas les âmes, il les préparait plutôt à l'intolérance et secondait les fureurs de la persécution. Le contact des juifs et des Maures convertis a excité vivement les passions religieuses en Andalousie. Il n'est pas de pays où l'inquisition ait fait couler plus de sang, où les auto-da-fé aient été plus magnifiques. Les arts sentirent aussi le joug d'une institution qui voulait tout gouverner par la terreur. Les boutiques des marchands, les ateliers des peintres étaient soumis à une surveillance rigoureuse. Malheur à qui eût osé tracer des beautés profanes, cessé de mettre son talent au service de la foi, ou même représenté les sujets sacrés sans se conformer aux règles qui étaient imposées aux artistes! Parmi les inspecteurs nommés par l'inquisition, on cite Pacheco, beau-père de Velasquez. D'ailleurs les peintres étaient parfois rattachés au clergé par des liens directs : Alonzo Cano, Cespedes, les deux Garcia étaient chanoines; Las Roelas et Ferrer, licenciés; Fernandez de Castro avait une prébende au chapitre de Cordoue. On comprend que dans une société ainsi surveillée il n'y eût pas de place pour les sujets

empruntés à l'histoire profane, et surtout à la mythologie.

La sévérité s'était relâchée au temps de Murillo, parce que la dévotion avait remplacé peu à peu le fanatisme. L'influence des jésuites, si grande en Espagne, fut acceptée avec un goût particulier par les habitants de Séville. Les principes accommodants, la pénitence facile, beaucoup de plaisirs permis, tous les directeurs aimables, un culte riant, des églises ornées avec une magnificence inconnue, des pompes mondaines pour charmer les sens, un relâchement opportun pour gagner les rebelles, une séduction qui pénétrait les secrets de la vie privée, qui n'aurait peut-être pas voulu tolérer les passions, mais qui en profitait, en un mot toute la politique des bons pères s'adaptait au caractère andalous. En même temps les imaginations étaient doucement échauffées par des récits et des inventions nouvelles, miracles, jolies légendes, apparitions, visions, extases. Sainte Thérèse ne s'y méprit point quand elle vint habiter Séville pendant deux ans et y fonder un couvent de carmélites presque en face de la maison où Murillo devait plus tard mourir. Ce n'est donc plus la foi robuste du moyen âge ni l'austérité des cloîtres que Murillo représente, c'est la *dévotion aisée* que décrivait si bien Pascal, c'est le *merveilleux* de fraîche date qui glorifiait non pas la religion, mais quelques-uns de ses ministres en Espagne, et qui consacrait des ordres nouvellement fondés. Voilà pourquoi Murillo peint si souvent des moines en extase, devant lesquels s'ouvre la profondeur des cieux, des franciscains qui reçoivent les baisers du petit Enfant Jésus, ou des dominicains étreignant le crucifix avec tant d'ardeur que le Christ

s'en détache pour les embrasser, des prêtres qui tiennent un cœur enflammé que le Christ perce délicatement d'une flèche, la Vierge qui descend sur un nuage pour apporter à un évêque la chape qu'elle a brodée, des anges qui font la cuisine d'un prieur à la stupéfaction des convives qu'il avait oubliés, ou bien des séraphins espiègles qui changent en roses et en lis les coups de discipline qu'un saint essayait de s'appliquer. Il est certain que Murillo ne choisissait pas de pareils sujets, mais qu'ils lui étaient dictés par les corporations. C'est ainsi que, dans le traité de Pacheco sur l'art de peindre, la partie qui concernait les représentations sacrées avait été rédigée par plusieurs jésuites de ses amis. Peintre de religion, Murillo était surtout le peintre des religieux, servant leur ambition, illustrant leurs innocents mensonges.

Il serait plus inutile qu'attrayant de décrire avec ordre toutes les œuvres d'un artiste qui a été fécond, inégal, et s'est beaucoup répété. Il y a de lui à Madrid plus de cinquante tableaux dans les collections publiques seulement. Séville en possède un plus grand nombre encore; j'en compte vingt-deux dans le petit musée de la rue de l'A B C, et les églises ne sont pas moins riches, la cathédrale surtout. Ajoutez une centaine de toiles qui ont été emportées d'Andalousie, soit de force soit à prix d'argent, et qui sont dispersées dans toute l'Europe. Supposez une autre centaine de productions moins importantes ou de portraits qui sont enfouis dans les châteaux, dans les chapelles, dans les maisons de l'Espagne, et vous ne vous exagérerez point la prodigieuse facilité d'un artiste qui, en cela comme en bien d'autres choses, fait contraste avec Velasquez. Je

choisirai donc, parmi ses œuvres, les plus remarquables ou les plus significatives, moins pour les décrire que pour en traduire l'impression.

Lorsqu'on veut mesurer la vigueur et la science d'un peintre, il faut considérer d'abord ses tableaux d'histoire. C'est là que se développent les qualités grandioses, l'art de composer, le style ; c'est là que se trahissent les esprits médiocres. Murillo a tracé deux vastes pages, tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament. Il représenta pour l'hospice de la Caridad, à Séville, *Moïse faisait jaillir l'eau du rocher* et *Jésus-Christ multipliant les pains et les poissons*. Ce sont deux pendants, deux cadres qui s'étendent en longueur afin de contenir plus de personnages. Au centre de la première composition, Moïse prie pour remercier le Seigneur qui fait couler une onde abondante ; Aaron contemple avec étonnement le miracle. Tous deux sont isolés au milieu des Hébreux, qui semblent ne pas les voir, s'agitent, admirent, causent, boivent, se groupent avec la liberté d'un jour de marché. Ce drame terrible qu'on appelle la soif, Murillo ne l'a pas compris ; l'élan de reconnaissance d'un peuple arraché à la mort, il n'y a pas songé ; l'inspiration sublime du prophète qui dispose de Dieu et de sa puissance, il ne l'a pas rendue. Il a fait quelque chose de clair, d'intéressant, d'agréable, mais sans accent, je dirai même sans intelligence, puisque la grandeur du sujet lui a échappé. Un instinct heureux et une souplesse aimable ne remplaceront jamais l'énergie de conviction, le sentiment concentré, l'interprétation noble et complète. Otez Aaron et Moïse, dont l'expression est incertaine et qui ne tiennent par aucun lien à l'ensemble, vous aurez un vaste tableau de genre que

vous pourrez intituler : *Halte à la fontaine*. Vous blâmerez encore, il est vrai, le rocher, dont les ombres trop noires font un trou au milieu du tableau ; vous vous plainderez de l'absence de perspective, vous ne verrez pas sans surprise cet enfant sur un cheval, que Murillo a placé au premier plan ; mais ensuite vous regarderez avec plaisir des scènes diverses, intimes, d'un mouvement vrai, les femmes qui remplissent leurs vases et leurs chaudrons, la mère qui désaltère ses enfants, le chien qui boit auprès d'eux. La couleur générale est charmante, quoique la toile ait besoin d'être nettoyée et revernie : les tons présentent ces relations gaies et fleuries dont Murillo possédait le secret. Évidemment le pathétique et le style ne l'ont pas même préoccupé un instant. Dès qu'il a eu, par conscience, achevé les deux personnages sacrés, il s'est dérobé à la gravité du sujet et s'est mis à peindre avec délices les épisodes, la vie familière, les types réels, parce que tels étaient ses goûts, telle était la mesure de ses forces. Aussi, dans la *Multiplication des pains*, la partie la plus louable, ce n'est ni le Christ, qui tient les pains sur ses genoux et bénit les poissons qu'un enfant lui présente, ni les apôtres qui l'entourent, ni même le paysage et la foule qu'on aperçoit dans un lointain vaporeux : ce sont des femmes assises à terre qui regardent et attendent.

Si l'on poursuit l'analyse des productions qui s'écartent peu à peu du genre historique proprement dit, on remarquera que les personnages accessoires sont souvent mieux traités que les personnages principaux. Dans l'*Adoration des Bergers*, par exemple, qui est à Madrid, la Vierge n'exprime rien autre chose que la sollicitude

maternelle, et ce sont les pâtres, grossiers, couverts de peaux, appuyés sur leurs bâtons, qui attirent l'attention. De leur côté est la chaleur du coloris, la vigueur des teintes, le luxe des détails, la complaisance non avouée de l'artiste. La *Sainte Élisabeth de Hongrie*, qui est au musée de l'Académie de San-Fernando à Madrid, présente le même défaut. Élisabeth, tout en pansant ses pauvres, a un air froid, distrait, étranger à l'action. Elle parle à une vieille femme qui l'admire avec autant d'indifférence que si elle faisait ce métier depuis vingt ans. La tendresse, la charité ardente, l'héroïsme qui surmonte tant de dégoûts, tel était le vrai sujet, et Murillo ne paraît pas s'en être douté. Il s'est intéressé et il nous intéresse bien plus au teigneux dont la tête se penche sur un bassin, au blessé qui s'est assis pour défaire les bandages de sa jambe, aux boiteux qui s'éloigne dans l'ombre, au petit gueux qui se gratte la tête avec une grimace de singe. Cela n'empêche pas que l'ensemble de la composition n'ait de l'air, de la largeur. Dans le fond, on aperçoit une salle de palais et le festin qu'a quitté la pieuse reine. Tout est raisonnable avec d'excellents morceaux d'exécution, notamment les nus, qui sont d'une facture commune, mais d'un beau coloris. Le musée de Séville offre une scène du même genre, *Saint Thomas de Villeneuve distribuant ses aumônes*. On prétend que Murillo parlait de cette œuvre avec une préférence marquée. En effet, le saint, mitré et portant la crosse d'évêque, est admirable d'abandon, de bonté, d'humilité, et en même temps de noblesse, chose plus rare chez Murillo. La main qui tend l'aumône est aussi aristocratique que les mains de Velasquez. La lumière, qui passe derrière la tête à la faveur

d'une colonne isolée, produit une délicieuse harmonie avec la mitre blanche, dont les reflets sont plus chauds sur un fond gris argenté. En arrière de la colonne, un autre rayon du jour glisse sur la table de travail et sur les livres, pour tomber sur une jeune femme assise à l'écart, à qui son enfant montre la pièce de monnaie qu'il a reçue. C'est le côté intime, gracieux, où Murillo excelle. Les têtes sont modelées à contre jour, avec un contour lumineux, et les plans sont maintenus dans une ombre égale et dorée. En avant, un homme à genoux, appuyé sur une main, implore son bienfaiteur. Il est vu de dos, en raccourci, et posé avec une grande hardiesse. On sent qu'il est boiteux, et le mouvement des jambes est si naïvement éloquent qu'on n'a pas besoin de regarder la béquille déposée auprès de lui. Cette conception audacieuse a été récompensée par un grand bonheur d'exécution. Certainement Murillo n'a rien fait de plus fort comme étude du nu, de mieux dessiné, de plus vigoureusement peint. Une telle figure, presque digne de van Dyk, suffirait à expliquer la prédilection du peintre.

Je n'ose rien dire de la *Leçon de la Vierge*, à genoux devant sainte Anne, qui lui apprend à lire, parce que la même scène a été retracée par Philippe de Champagne. Il est vrai que Philippe de Champagne a rehaussé le sujet par le style, donné peu d'importance aux personnages, et peint un très-bel intérieur, tandis que Murillo a eu le tort de choisir des proportions trop grandes, de ne donner d'expression ni à la Vierge, qui écoute mal, ni à sainte Anne, qui ne paraît point parler. Cette mollesse, qui ne rencontre pas le but, interpose un nuage entre l'idée du peintre et les yeux

du spectateur. Je critiquerai plus librement l'*Enfant Jésus jouant avec un chardonneret*. La Vierge est une ménagère de Xérès ou de Ronda, qui dévide sa laine, assise à terre, un fichu de bure sur ses épaules. Saint Joseph est bien le menuisier qui rentre au logis, sa journée finie, et fait jouer son fils, petit blondin, rose, espiègle, qui serre dans sa main le pauvre oiseau, et lutine son chien qui le guette. Cette façon de présenter la sainte famille approche trop du ridicule pour ne pas nuire à la religion. Les imitateurs de Murillo ne s'arrêteront pas sur la pente : j'ai vu à Cadix la sainte Vierge cousant pendant que son fils balaye. De tels modèles d'humilité, acceptables peut-être dans un catéchisme, sont fâcheux en peinture.

Autant le talent de Murillo est écrasé par une vaste composition historique, autant il est libre et enchanteur devant une petite toile, où l'histoire devient presque du genre, où la finesse des figures tient lieu de style, où l'effet général doit charmer plutôt que saisir. Certes la *Vision d'Ézéchiel* par Raphaël montre quelle grandeur d'inspiration peut trouver place dans un cadre exigu; mais cette grandeur n'est point nécessaire, elle est un trait de génie, et les talents inférieurs se tirent à moins de frais de difficultés qui sont moindres. Paul Delaroche, à la fin de sa carrière, réduisait à de semblables proportions la peinture religieuse. Murillo l'a fait rarement, et toujours avec succès. L'histoire de l'*Enfant prodigue*, série de tableaux qui est partagée très-inégalement entre la collection de M. de Salamanca et le musée de Madrid, en est une preuve. L'*Éliézer à la citerne* séduit plus encore; mais, comme à l'ordinaire, c'est dans les

personnages accessoires que réside la séduction. Éliézer et Rébecca méritent peu d'être regardés; le fond du paysage est insignifiant, les chameaux horribles; au contraire les jeunes filles qui puisent de l'eau et restent étrangères à l'action sont quelque chose d'exquis. Des pâtes claires, transparentes, dorées, rappellent Jean Bellin ou Palma le Jeune, tandis que l'attitude et les lignes des figures ont un air de famille avec le Poussin. On ignore à quelle époque fut peint l'*Éliézer;* peut-être est-ce à Madrid, où ce tableau est resté, et où Velasquez ne laissait pas son jeune compatriote manquer de commandes. Dans tous les cas, Murillo avait connu dans les palais royaux une partie des admirables œuvres du Poussin, récemment achetées à Rome. Enfin le *Martyre de saint André*, que les Espagnols ont placé dans le salon d'Isabelle, c'est-à-dire parmi la fleur de toutes les écoles, est une des toiles les plus petites et certainement les plus brillantes de Murillo. L'apôtre est crucifié, sous les murs de Patras, au milieu d'une affluence considérable. Je ne connais aucune composition du peintre de Séville qui soit aussi nourrie, aussi cherchée, aussi vive. Il y a malheureusement beaucoup de sous-entendus, parce que l'artiste a eu recours à ces vapeurs, qu'elles soient poussière ou rosée, qui enveloppent les contours, suppriment une partie de la ville, du paysage, et font entrevoir comme en rêve la scène qu'il a représentée. Ce vague poétique laisse plus de champ à l'imagination, tout en flattant les regards par des tons doux et célestes. Les nuages qui descendent jusque sur la tête du saint sont du moins expliqués, car les anges lui apportent la palme, et un rayon de la gloire divine vient frapper son vi-

sage. Néanmoins, si l'on approfondit l'impression que ce tableau produit, on reconnaît que toute la puissance, toute la magie est dans la couleur. Le style, le pathétique n'existent pas; le saint paraît s'étendre sur un lit de roses, tandis que ses bourreaux s'entretiennent avec un air de bonté, tandis que la foule souriante semble assister à une fête, tandis que la nature elle-même n'offre rien que d'aimable, et l'atmosphère rien que d'enivrant. C'est le *martyre facile*, s'il est permis d'employer ce mot.

Pour trouver le vrai Murillo, il faut se souvenir qu'il est Andalous. De même que sa race vit par les sens et pour l'amour, de même il est réaliste et ne peut séparer son idéal de la volupté. D'une part copier la nature, de l'autre exprimer les tendresses de l'âme et ses extases efféminées autant que pieuses, voilà son double rôle. Il est tour à tour sur la terre et dans le ciel, tour à tour peintre du vrai et peintre des rêves. Si l'on veut savoir comment il faisait les portraits, qu'on examine les trois têtes qui sont dans l'angle de la plus petite des deux *Conceptions*, au salon carré du Louvre. Parmi ses études, je citerai *l'apôtre saint Jacques*, *saint François de Paule*, tous deux à Madrid, l'un bien posé, large de facture, héroïque, l'autre onctueux, plein de charité; son *petit saint Jean*, son *Christ enfant avec l'agneau*, réunis ou séparés, et copiés sur ces beaux enfants andalous dont les yeux sont expressifs avant l'âge, dont l'air déjà sérieux cache la fougue précoce. Murillo était père : qui peut dire combien de fois ses deux fils ont posé devant son œil attendri? Ses *Vierges* sont partout; je ne parle en ce moment que de celles qu'il représente assises, tenant l'enfant Jésus,

et qui reproduisent un modèle à peu près constant, car Murillo était peu épris de la variété. Les plus vantées sont la *Vierge aux langes;* qui avait été payée 100,000 francs par le roi Louis-Philippe, et la *Vierge au rosaire*, qui est à Madrid. On a vu à Paris la *Vierge aux langes;* je ne la décrirai donc point, bien que je l'aie retrouvée récemment à Séville dans le palais de San-Telmo. La *Vierge au rosaire* lui est bien supérieure en beauté, et c'est, si je ne me trompe, le chef-d'œuvre de Murillo. Ce jour-là, il a eu son heure de génie et s'est élevé au-dessus de lui-même. La noblesse et la suave pureté des lignes s'allient à la richesse du coloris; une andalouse de Séville n'a plus servi seule de modèle, mais bien aussi quelque madone de Raphaël. L'Enfant-Dieu est admirable de grandeur et de majesté. Son œil dilaté, plein de rayons, commande à l'univers; son petit corps piétine les genoux de la Vierge et se redresse en maître. En même temps le cou de la jeune mère et ses mains sont admirablement étudiés; quoique ennoblie par l'artiste, la nature s'y montre tout entière. Le plus souvent Murillo ne s'écarte pas du type dont il s'est pénétré : il ne pouvait même s'en défaire quand il cessait de peindre des vierges. Il donne par exemple les mêmes traits à *sainte Justine* et à *sainte Rufine*, patronnes de Séville, lorsqu'il les représente soutenant la Giralda, tour arabe qui sert de beffroi à la cathédrale. Cette monotomie n'empêche pas le tableau d'être un de ses meilleurs.

Ce que les monastères demandaient surtout à Murillo, c'étaient des apparitions miraculeuses, propres à exalter leur saint patron. Ce que les églises lui commandaient plus souvent encore, c'étaient des *con-*

ceptions immaculées, car ce dogme plaisait principalement à la piété des Espagnols. Dans l'un et l'autre cas, l'artiste avait son plan fait et des procédés très-simples. S'agissait-il d'une apparition? il représentait un moine ou un évêque à genoux, la Vierge et le Christ se montraient à lui dans leur gloire, la Vierge présentait au moine soit un vêtement brodé de sa main, soit une fleur, ou elle lui donnait son fils à baiser, ou bien elle lui révélait quelque mystère sur lequel il voulait écrire un traité. Si le tableau était petit, il n'y avait ni anges ni nuages; s'il était grand, de petits chérubins portaient la Vierge et des nuages enroulés remplissaient le cadre; s'il était très-grand, le nombre des anges augmentait et de nouveaux nuages s'amoncelaient encore. Fallait-il une *Conception?* la Vierge, vêtue d'une robe blanche et d'un manteau bleu, apparaissait au centre d'une auréole lumineuse, les pieds posés sur le croissant de la lune. Selon la dimension de la toile, elle était seule, soutenue par quelques chérubins, ou par une armée de chérubins; en même temps les rayons et les nuées diminuaient ou s'étendaient. On ne saurait dire combien de *Conceptions* l'artiste a peintes, non pas avec un égal succès, mais évidemment avec une égalité parfaite d'humeur et d'imagination. C'est ainsi que les imprimeurs tirent sans se lasser mille épreuves de la même page. Murillo ne s'est jamais complétement défait des souvenirs de sa jeunesse et des habitudes de la *feria*.

Parmi les *Apparitions*, on admire *Saint Bernard en extase devant la sainte Vierge*. Sa tête est belle, et les yeux caves, les plis qui sillonnent les joues en contractant la bouche, lui donnent un véritable accent d'as-

cétisme. Le froc blanc est d'un éclat, d'une souplesse de ton, d'une harmonie que Zurbaran, le peintre des frocs par excellence, n'a point atteintes. Derrière le saint, la table, le banc, l'écritoire, la crosse, les livres ouverts, sont exécutés avec un soin digne des Flamands. La Vierge découvre sa mamelle et la montre à saint Bernard en la pressant du doigt, allusion à quelque docte écrit sur ce sujet. Ce tableau est dans le salon d'Isabelle, non loin du *Saint Hildephonse*, archevêque de Tolède, œuvre du même genre, mais plus distinguée. *Saint François d'Assise*, dont les flagellations sont converties en fleurs par le Christ et sa Mère, qui lui apparaissent, est une composition originale, bien différente des atrocités qu'on prête aux peintres espagnols, et que le doux Murillo eût été incapable de tracer. Il a donné à saint François une expression si amoureuse, une extase si sensuelle, qu'on cherche derrière les nuages s'il n'y a pas une Andalouse à son balcon. Les amours, je voulais dire les anges qui accompagnent la Vierge, sont les plus jolis espiègles du monde; ils chantent, rient, voltigent, font la culbute et bombardent le saint avec les roses qu'ils tiennent à pleines mains. Au musée de Séville, on voit *Saint Félix de Cantalicie* berçant dans ses bras le petit Jésus, que la Vierge vient d'y déposer. L'Enfant-Dieu est rose, frais, beau comme le rêve d'une jeune mère, c'est l'éclat du printemps, avec une teinte de délices mystiques. A quelques pas, un *Saint Antoine* tient un lis, tandis que l'Enfant Jésus, assis sur sa Bible, le caresse. Un amant ne fait pas des yeux plus langoureux à sa maîtresse. Je citerai enfin le *Saint Antoine de Padoue*, immense cadre qui remplit une des

chapelles de la cathédrale de Séville, et qui est vanté surtout parce qu'il est immense. Cependant Murillo ne s'est pas mis en frais d'invention pour le remplir; il a même abusé des ténèbres confuses qu'il emploie d'ordinaire, autant pour abréger sa tâche que pour faire ressortir les parties lumineuses. Saint Antoine est très-beau ; les bras qu'il étend ont une grande éloquence, et font deviner que c'est la violence de la prière qui a produit le miracle.

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'analyser les *Conceptions* de Murillo. Celle qui est au Louvre est une des plus grandes : on peut, d'après elle, se figurer les autres. Il y en a de plus belles cependant, où la Vierge touche davantage et est mieux peinte, car le visage de la madone du Louvre semble avoir été achevé avec un pinceau malpropre. Deux des *Conceptions* du musée de Madrid, celle qui est à Séville et qu'on appelle *la Perle*, m'ont paru préférables. Le trait commun des œuvres de ce genre, où l'artiste a mis toute son âme, c'est d'exprimer la volupté. Peut-être Murillo sentait-il vaguement combien une pareille matière est délicate; du moins il représente la Vierge aussi jeune que possible, afin que son âge annonce la chasteté, la candeur, l'ignorance du mystère qui s'accomplit. Malgré ce début prudent, il est bientôt entraîné sur la pente qui lui est chère. Il met tant d'ivresse dans les yeux humides et brillants de la jeune fille, tant de désordre dans sa chevelure, tant de feu sur ses lèvres, tant de plénitude dans son sein qui se soulève, tant d'aspiration passionnée dans toute son attitude, qu'au lieu de sauver le sujet, il en tire toutes les conséquences. Il s'oublie, cède à son tempérament, et par là se montre vérita-

blement inspiré; il atteint même un assez haut degré de poésie réaliste. Les petits chérubins qui entourent la Vierge contribuent, par leur pétulance folâtre, à nous transporter dans l'Olympe plutôt que dans le paradis. Certes le jour de la conception il dut y avoir fête au ciel; le malheur veut que, si l'on changeait les attributs des anges, si l'on mettait entre leurs mains, au lieu de palmes ou de fleurs, des arcs, des flèches et des colombes, on aurait tout le cortége de Vénus. Ces délices de dévotion sensuelle plaisaient aux contemporains du peintre; l'Andalousie se reconnaissait dans une religion ainsi traduite, et la Vierge était adorée comme si Dieu n'existait pas. L'inquisition n'avait garde de s'émouvoir de ce qu'approuvait l'ordre de Jésus. Les moyens étant sanctifiés par le but, le trouble des sens profitait au salut des âmes. C'est pourquoi Murillo a fait tant de *Conceptions*.

J'ai parlé plusieurs fois des types andalous que Murillo rend avec tant de fidélité. Comme la race actuelle est composée d'éléments très-divers, il est nécessaire d'ajouter quel est l'élément qu'il a choisi, car il y a les Ibères aux traits secs, accusés, anguleux, les Gitanos au teint olivâtre, au front busqué, aux cheveux plus noirs que le plumage du corbeau, les Arabes aux grands yeux fendus, au teint plombé, à la barbe rare, tandis que leurs lèvres découvrent de magnifiques dents blanches. Or ces trois types sont encore faciles à reconnaître parmi les hommes et parmi les femmes; ils offrent plus de dureté, mais plus de noblesse, et se prêtent par conséquent à ce dessin plus ferme qui fait le style. Murillo les écarte, il est attiré par un type plus commun, adouci, un peu effacé, mais charmant, où il

se reconnaît lui-même, type que j'appellerai andalous et national par excellence, puisqu'il ne se rapporte à aucune race définie avec certitude, type vandale peut-être, si nous savions ce qu'étaient les Vandales, car il est singulier que ce soient eux qui aient laissé leur nom à l'Andalousie. Aujourd'hui on rencontre à chaque pas dans les rues de Séville des figures qui semblent détachées des cadres de Murillo. Ses Vierges sont à peine idéalisées. Les yeux sont noirs, moelleux, avec des paupières étoffées, de longs cils, des ombres portées, des teintes olivâtres qui les font ressortir. Les sourcils sont fins; mais ce n'est pas le divin trait de pinceau des madones de Raphaël. Le front andalous est la partie du visage la plus originale : il est accidenté, délicat, plein de saillies qui font jouer la lumière, de modelés favorables à la peinture; des ombres légères se promènent sur les surfaces. Les cheveux, bien plantés, forment un encadrement piquant. Les tempes présentent un creux harmonieux plus foncé, qui repousse en avant le reste du front. Murillo a copié si exactement la nature qu'il ne l'a même pas corrigée. Le nez est en général mal fait, la bouche vive, mais sans caractère, le menton peu régulier. Un peintre de style aurait complété ce type; les habitants d'Urbin ressemblent peu aux créations de Raphaël; les Vénitiennes ont rarement l'ampleur de formes et les cheveux d'or que leur prêtent les peintres vénitiens, et ce n'est ni aux Florentines ni aux Milanaises que Léonard de Vinci a emprunté ses figures creuses et un peu byzantines. Chaque artiste, parmi ceux qui sont sensibles à la grâce féminine, s'est composé son idéal. Murillo a reproduit le type national à son aise, par

plaisir, avec une incroyable facilité, mais sans y rien ajouter.

Les vieilles femmes me fournissent un argument de plus. En Andalousie, le passage est subit de la jeunesse à la maturité. Les races fortes, les types grandioses, les types romains par exemple, les visages que soutient une construction noble résistent au climat, se transforment et acquièrent une beauté nouvelle. A trente ans, à quarante ans, les femmes brillent encore dans leur plénitude, de même que la fleur se change en beau fruit. A Séville, la race est petite, grasse, sans ampleur, les traits n'ont pas d'architecture, les lignes n'ont pas de fermeté. Tout est charme, fraîcheur, duvet, fleur de jeunesse, éclat d'un jour, c'est-à-dire que tout dépend des chairs. Dès que les chairs se fatiguent, la laideur apparaît : les femmes ont dix ans pour être belles et cinquante pour être vieilles. Vous ne verrez point, ainsi qu'en Italie, des mères qui semblent les sœurs de leurs filles et les écrasent de leur splendeur sereine. Les Andalouses, dès que leurs filles ont quinze ans, leur passent le sceptre et se font leurs suivantes. Elles prennent de la duègne le rôle et le visage, elles semblent abdiquer jusqu'à la dignité de mère, car en tous lieux elles cèdent le pas sans vergogne, se placent dans le fond des loges ou sur le devant des voitures, et assistent avec une discrétion impassible aux intrigues que leurs filles nouent et dénouent. Murillo a copié ses vieilles femmes sur le vif; elles sont décrépites, sans élévation, par exemple dans les tableaux de *Sainte Élisabeth* et de *Saint Thomas de Villeneuve*, où elles servent uniquement de repoussoir.

Les types virils ne sont pas empruntés moins fidèlement à l'Andalousie. Le Christ et saint Joseph, qui se ressemblent si fort qu'on commence par les confondre (je crois même que pour Murillo le père de Jésus-Christ ce n'est pas le Saint-Esprit, mais saint Joseph), sont des Andalous de pur sang. Ils sont beaux, et la barbe cache la partie la moins irréprochable du visage ; leurs yeux sont veloutés, leurs cils ressemblent à de longues franges, les bouches sont sanguines et appétissantes, tous les contours sont moelleux. Une douceur efféminée et je ne sais quelle langueur sont répandues sur l'ensemble des traits, langueur peu chrétienne, qui ne laisse de ressort ni pour l'héroïsme ni pour la souffrance. Les saints et les moines, qui sont le plus souvent sans barbe, présentent plus de caractère. Murillo s'est inspiré du type sec et osseux commun dans la patrie de don Quichotte : il l'a pris bien construit, avec le nez aquilin, la joue cave, l'os frontal saillant, le menton aux tons bleus, l'œil un peu évasé et plus propre, par cette forme, à exprimer l'extase. Il lui est arrivé de copier des modèles abominables, dignes de Ribeira ; mais en général ses extatiques sont beaux, et la fermeté de leurs traits corrige heureusement le regard trop enivré, le sourire trop caressant qu'ils adressent à la Vierge ou au Christ. Quant aux gueux, aux infirmes, aux petits mendiants, Murillo les prenait dans la rue, et cependant leur image est adoucie. Velasquez avait une étreinte autrement puissante lorsqu'il fixait sur la toile ces types nationaux.

Je crois que les plus grands admirateurs de Murillo se contentent de vanter son coloris et ne défendent que faiblement son dessin. Le dessin est en effet maniéré

à un point qui surprend chez un peintre qui s'attache à la nature. Avec des qualités si heureuses, il n'échappe même pas toujours à la vulgarité, plus fâcheuse que des doigts mal finis, des bras contournés, des plis lourds ou des draperies qui voltigent de la façon la moins vraisemblable. Son éducation avait été très-imparfaite, et sa facilité fut son plus grand ennemi. S'il produisait beaucoup, il travaillait peu; il improvisait sur la toile, se fiant aux hasards du pinceau plutôt qu'à cette préparation laborieuse à laquelle nous devons tant d'esquises et tant de dessins des maîtres. La postérité doit regretter que l'école de Séville ait quitté la voie où elle avait d'abord été engagée. Les premiers élèves des Italiens avaient pratiqué la peinture à fresque; assurément aucun procédé n'était plus favorable aux pages religieuses qui devaient couvrir les églises. Murillo, avec sa main rapide, son coloris charmant, eût réussi dans ce genre : il y eût surtout profité beaucoup, forcé d'arrêter à l'avance sa pensée et de tracer sur des cartons savamment étudiés les compositions qu'il fallait faire passer vivement sur l'enduit. En cela, du reste, il semble avoir agi avec son insouciance accoutumée, car lorsqu'il orna la salle capitulaire de la cathédrale de huit médaillons, il les fit sur toile, sans essayer d'imiter Cespedès, qui avait peint à fresque dans la partie inférieure de cette même salle huit compartiments rectangulaires d'un ton agréable et d'un assez bon dessin.

Le sentiment de la couleur fut pour Murillo un don de naissance. Tous les peintres ne voient pas la nature avec les mêmes yeux, car combien ils diffèrent lorsqu'ils l'interprètent à l'aide des couleurs! Alors se découvrent les

impressions personnelles, les harmonies plus secrètes, les joies plus intimes, les délicatesses plus rares qu'ils voudraient traduire. Quel musicien ne sait trouver des mélodies? Cependant tel compositeur a des mélodies plus originales, plus suaves, plus pénétrantes, qui affectent plus richement le système nerveux. Il en est de même de la couleur, qui est la musique des yeux, dont les tons offrent des gammes exquises, dont la lumière, inégalement distribuée sur les corps, doit former des accords délicieux. Le coloris de Murillo est d'ordinaire empâté, consistant, plutôt que vigoureux; dans les noirs et dans les nus, il couvre bien ses toiles, qui ont résisté au temps, comme celles de Titien. Cependant ses figures présentent parfois une apparence de trouble et de saleté. J'ai cherché à me rendre compte de ce défaut en m'approchant. J'ai vu dans les chairs blanches des coups de pinceau lancés par l'artiste pendant qu'il peignait des cheveux noirs ou les ombres des modelés; j'ai vu des traits fins et multipliés, des retouches lâchées par l'improvisateur, qui épuisait les restes de sa palette. Il obtenait ainsi des tons mieux fondus et plus d'harmonie; mais il n'évitait pas une certaine malpropreté d'épiderme qui atteste la hâte. Dans les œuvres exécutées avec soin, ces taches disparaissent, le coloris devient plus pur. Les clairs-obscurs de Murillo sont d'un aspect particulier : ils ne sont ni dorés comme ceux du Titien, ni ténébreux comme ceux de Ribeira, ni transparents comme ceux du Corrége. Ils empruntent à la race brune de l'Andalousie des teintes bilieuses qui font une opposition mélancolique avec la blancheur laiteuse et mate des parties claires. Je parle surtout des figures de fem-

mes : dans les figures viriles, il y a plus de convention. On sait déjà combien les anges de Murillo respirent la grâce et l'amour lutin : ils rappellent le matin de la vie, les heures d'oubli, la frivolité joyeuse et les rêves d'un âge qui porte encore dans ses yeux un reflet du ciel. Le charme païen du pinceau contribue à produire cette impression, autant que la naïveté des mouvements ou l'expression des visages. Dans les vêtements et les accessoires, le coloris a de l'éclat, quelquefois de la violence; il a aussi ces tons neutres qui ressortent par les oppositions, ces effets assourdis qui se fondent par leur douceur même. Comme tous les hommes qui sont guidés par l'instinct plus que par la science, Murillo peut se tromper grossièrement, il peut aussi rencontrer des inspirations exquises. Le tableau de *Sainte Justine et Sainte Rufine* est un modèle dans ce genre de coloris.

Jusqu'à quel point la couleur de Murillo peut-elle être comparée à la couleur des maîtres? Les meilleures toiles de Murillo sont mêlées, dans le salon d'Isabelle, aux chefs-d'œuvre de toutes les écoles et soutiennent mal ce contact redoutable: elles ont quelque chose de chaud, de séduisant, mais de commun. Rien ne nuit plus à Murillo que le voisinage de Velasquez, car il n'a pas, comme le peintre de Philippe IV, ce pinceau aristocratique, ce coloris imposant à force de vérité, ce frissonnement de l'air qui circule autour des personnages, ces touches fières, ces tons fins et choisis, qui chantent, mais n'éclatent pas, discrets s'ils sont vifs, éteints s'ils sont crus, vigoureux s'ils sont neutres, puissants par juxtaposition, pleins de valeurs relatives, d'assonances, et d'une poésie naturelle comme les vers

de Shakspeare. Auprès de Velasquez, le coloris de Murillo a un air roturier, de l'épaisseur, un parfum de sacristie, des reflets qui ressemblent plutôt à la lumière d'une lampe qu'à la blancheur radieuse du jour. Dans l'art, les dons naturels sont beaucoup; mais l'effort seul les transforme en qualités supérieures. Velasquez, dira-t-on, n'a pas connu ce labeur plus que Murillo, et d'ailleurs le génie espagnol est apathique par tempérament, violent par boutades. Aussi faut-il ajouter que Velasquez était doué plus hautement, et qu'il a pu sans peine prendre place parmi les princes de l'art, tandis que Murillo n'est qu'un peintre habile, plein de charme, auquel on ne peut refuser beaucoup de talent; mais ce talent n'est pas du premier ordre.

L'école même de Murillo semble confirmer notre jugement, car il a eu une école nombreuse, prolongée; l'académie qu'il a fondée à Séville n'a vécu que de ses inspirations. Cependant aucun peintre remarquable n'est sorti de son atelier, ses élèves n'ont appris qu'à l'imiter, ou plutôt à le contrefaire. Nuñez de Villavicenzio, Menesses Osorio, Philippe de Leon, Gutierez, obtinrent quelque faveur, non parce qu'ils montraient des mérites nouveaux, mais parce qu'ils s'appropriaient si bien la manière de Murillo, que tout le monde s'y méprenait. Thomas Martinez, qu'il faut distinguer des douze artistes du même nom, apprit de Gutierez les procédés d'un facile plagiat. Michel de Tobar, qui n'avait que quatre ans lorsque Murillo mourut, se mit plus tard à le copier de façon à tromper les amateurs. De tels succès sont la condamnation du maître, parce qu'ils prouvent que son originalité n'est pas assez relevée, que sa science est très-accessible, que les se-

crets de son coloris sont peu profonds, qu'il a des qualités trop faciles à conquérir par le vulgaire. Ce qui lui est personnel et ce qu'aucun de ses élèves n'a pu lui dérober, c'est la grâce poussée jusqu'à la volupté : eux, au contraire, ont été poussés par l'esprit d'imitation jusqu'à la plus fade platitude. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un regard sur les *Polissons* de Villavicenzio et sur la *Vierge* de Tobar qui sont au musée de Madrid. La Vierge garde de blancs moutons qui lèvent amoureusement vers elle leur bouche ornée d'une rose; voilà le dernier mot de l'école.

Depuis deux siècles, les habitants de Séville n'ont pas cessé d'admirer et de copier leur peintre favori; tous ceux qui apprennent l'art de peindre sont nourris dans ce culte. Ne parlez pas aux Andalous de Velasquez : c'est un transfuge, il s'est fait Castillan, et l'on ne connaît point ses œuvres; mais si vous demandez quel est le plus grand peintre de l'Espagne et de l'Europe, cent mille voix vous crieront que c'est Murillo. L'Andalousie devait bien cette reconnaissance au peintre qui l'a illustrée, qui a traduit fidèlement ses séductions, immortalisé les traits de sa race, et qui demeurera le représentant du caractère national.

L'ÉCOLE DE ROME AU XIX[e] SIÈCLE

S'il est une institution que l'Europe nous envie, parce qu'elle est libérale, féconde, glorieuse, c'est l'Académie de France établie à Rome dans le palais des Médicis. Les autres peuples se procurent aussi bien que nous des canons rayés, des frégates cuirassées et des constitutions ; mais aucun pays n'a osé encore imiter la générosité de la France, qui envoie chaque année à Rome l'élite de ses artistes, leur offrant pour cinq ans l'indépendance, le commerce des chefs-d'œuvre, le ciel inspirateur de l'Italie, le temps de se révéler à eux-mêmes, l'émulation de la vie commune, des traditions fortifiées par deux cents ans de grandeur. Telle est cependant la légèreté de l'esprit français, tel est le besoin de niveler, maladie de notre siècle, telle est la joie de détruire toute supériorité, même celle du talent, que des voix s'élèvent pour attaquer l'école de Rome. Je comprends ses ennemis, qui veulent qu'on la supprime; ils sont francs, ils avouent qu'elle est un obstacle aux

aventures, une digue contre l'anarchie dans les arts. Je ne comprends pas ses faux amis, qui demandent qu'on la réforme, qui avouent en gémissant qu'elle s'affaiblit, qu'elle attend des remèdes, et qui proposent d'abaisser le recrutement, de diminuer le nombre des pensionnaires, de les exempter d'une partie des travaux, de réduire leur séjour à Rome, de les disperser sans direction dans les diverses contrées du monde, afin qu'ils contemplent les danses des almées en Orient, les courses de taureaux en Andalousie et les manœuvres de l'armée prussienne à Berlin. A ceux-là je crierai de toutes mes forces : « Un peu d'audace, et frappez au cœur ! Si l'école de Rome doit succomber, qu'elle tombe d'un seul coup avec son passé, ses institutions, sa couronne des jeune talents, avec les regrets de toute la France ; mais ne l'énervez pas sous prétexte de la guérir, ne la corrompez pas pour qu'elle languisse sans honneur, ne la forcez pas, par des douceurs empoisonnées, de mériter un jour de périr ! »

Un décret du 13 novembre 1863 a paru menacer l'école de Rome[1]. L'Académie des beaux-arts, à laquelle la loi du 25 octobre 1795 et la loi complémentaire du 4 avril 1796 attribuent la tutelle morale de l'école de Rome, a présenté à l'empereur des observations[2] dictées par une conviction ferme et par l'amour du bien public. Elle a même protesté, en attaquant le décret devant le conseil d'État. Son pourvoi a été rejeté, mais sa résistance n'a pas été inutile, et il est permis de prédire que l'application du décret sera adoucie pour ce

[1] La défense que l'on va lire a paru dans la *Revue des Deux Mondes* un mois après, le 15 décembre 1863.

[2] Voyez, aux Pièces justificatives, la *Protestation* de l'Académie.

qui concerne les pensionnaires de la villa Médicis. Quant au rapport adressé au ministre des beaux-arts, et inséré dans *le Moniteur* du 15 novembre 1863, je n'ai rien à en dire. Condamner à la face de l'Europe notre école des beaux-arts, qui sert de modèle aux écoles des autres pays, flétrir l'école de Rome, d'où sont sortis depuis cinquante ans la plupart de nos artistes éminents, accuser d'incapacité et d'injustice l'Académie des beaux-arts, qui résume la doctrine de l'école française et contient toutes ses gloires, c'est une triste tentative qui n'a plus besoin d'être combattue[1]. Il suffit d'en appeler au bon sens de la France et à son patriotisme.

Toutefois, elle sera longue, cette crise qui peut devenir si funeste à l'art français. Il est donc bon de se compter, et je crois juste de présenter au public un tableau de l'école de Rome depuis le commencement du siècle. Je n'entreprends ni une histoire ni un panégyrique, mais un simple travail de statistique. Des noms, des dates, des œuvres mettront le lecteur en mesure de se souvenir et d'apprécier. On accuse l'école de Rome devant le pays de ne justifier ni ses libéralités ni sa confiance: j'apporte les pièces du procès. Que le pays juge !

I

Il est inutile de rappeler par qui l'école de Rome fut créée. Nous serions pris en défaut sur bien des points

[1] Ingres a publié, avec l'autorité de son grand nom, une réponse au rapport de M. de Nieuwerkerke sur l'École impériale des beaux-arts.

de notre histoire, mais personne n'ignore et ne veut paraître ignorer que l'Académie de France à Rome a été fondée par Louis XIV et par Colbert. C'est pour ce grand roi et son ministre le titre d'immortalité le plus pur. Cette institution devint aussitôt populaire, vraiment française, chère à notre orgueil, plus chère encore à la patrie, qui l'adoptait pour jamais.

En effet, après cent vingt-huit ans de paix et d'éclat, l'Académie de France à Rome, fille des rois, ne fut pas seulement respectée par la révolution, elle fut protégée avec une vigilance particulière. Le 25 novembre 1792, la Convention, alarmée par l'hostilité de la population romaine, plaçait l'école sous la direction immédiate de l'agent français près le saint-siége. Peu de temps après, l'émeute chassait les pensionnaires, obligés de se réfugier à Naples auprès de M. de Mackau, et le secrétaire de l'ambassade, M. de Basseville, mourait assassiné dans le Corso, parce qu'il avait dérobé ses compatriotes aux fureurs de la populace. L'Europe était en feu, Rome fermée ; la Convention, pour assurer malgré tant de dangers la perpétuité de l'œuvre de Louis XIV, rendit un décret, le 1er juillet 1793, par lequel une pension de 2,400 francs était garantie pendant cinq ans aux artistes qui remporteraient les grands prix.

A peine la tempête fut-elle apaisée, que le Directoire ordonna à son tour la réintégration de l'Académie de France à Rome[1]. Ce ne fut cependant qu'en 1801, sous

[1] L'article 7 de la loi du 25 octobre 1795 est ainsi conçu : « Les artistes français désignés à cet effet par l'*Institut* et nommés par le directoire exécutif seront envoyés à Rome. Ils y résideront cinq ans dans le palais national, où ils seront nourris et logés aux frais de la république. Comme par le passé, ils seront indemnisés de leurs frais de voyage. »

le gouvernement du Premier consul, au moment où se signait le Concordat, que put avoir lieu la restauration de l'Académie. Le nouveau directeur, Suvée, échangea le palais de Nevers contre la villa Médicis, et ménagea ainsi aux jeunes artistes la retraite la plus noble, la plus silencieuse, la plus favorable à l'inspiration et au travail, au milieu d'une architecture grandiose, de fontaines jaillissantes, de bois qui dominent les pins de la villa Borghèse, au-dessus de la ville éternelle, qui s'étend au pied du mont Pincio. Napoléon Ier voulut même compléter une institution dont il comprenait la beauté. Sous la royauté, les grands prix de Rome se bornaient à trois : prix de peinture, de sculpture et d'architecture. Napoléon fonda également, en 1803, des concours pour les graveurs en taille-douce, les graveurs en médailles et en pierres fines, les compositeurs de musique, et demanda à l'Académie des beaux-arts d'en rédiger les règlements.

Ainsi l'an 1801 ouvre une ère nouvelle pour l'école de Rome. Elle avait traversé les jours les plus difficiles de la révolution en se fortifiant, en pénétrant plus intimement dans le cœur de la nation. L'empire l'entoura d'honneurs, doubla ses ressources, étendit son influence. Je prends donc les listes de l'école depuis 1801, et je relève les noms de ceux qui ont su conquérir, à des degrés inégaux, ou des succès solides, ou la faveur publique, ou la gloire. Je commence par les peintres.

En 1801, le grand prix de peinture fut remporté par Jean-Dominique-Auguste Ingres. N'était-ce pas quelque chose de providentiel que de voir inaugurer l'Académie de France reconstituée par celui qui devait être le soutien de l'art, le représentant le plus convaincu

de la tradition et du spiritualisme, le chef de l'école française? Pendant le temps de son noviciat, Ingres envoya à Paris une *Odalisque*, *Œdipe et le Sphinx*, *Jupiter et Thétis*.

En 1807, Heim arriva à son tour à Rome. Ses compositions, vigoureusement dessinées, pleines de couleur et de mouvement, lui valurent des triomphes précoces qui furent rajeunis, après quarante années, par un triomphe plus éclatant. Ses œuvres, qu'il avait laissé oublier par excès de modestie, frappèrent tous les connaisseurs dès qu'elles reparurent à l'Exposition universelle de 1855, et un jury de peintres envoyés des diverses contrées de l'Europe lui décerna une des grandes médailles d'honneur. — Drolling (1810) ne se signala pas seulement par des œuvres distinguées, *Jésus parmi les docteurs* par exemple, que promettait son envoi de Rome, la *Mort d'Abel*, tant vantée par Girodet : il fut un professeur estimé, et plus d'un peintre, Baudry entre autres, s'honore d'avoir été son élève. — Abel de Pujol (1811) est le peintre de la chapelle de Saint-Roch à Saint-Sulpice, du *Martyre de saint Étienne*, des grandes grisailles de la Bourse et surtout de ce plafond qui décorait si dignement le célèbre escalier de Percier au Louvre, qui a disparu avec l'escalier en 1856, et qu'Abel de Pujol a refait dans la bibliothèque. — Puis se succédèrent Picot (prix de 1813), qui forma dans son atelier de brillants disciples, et qui a peint l'hémicycle de Notre-Dame de Lorette, une salle de l'Hôtel de Ville, l'abside de Saint-Vincent de Paul, par un glorieux partage avec Flandrin; Vinchon (prix de 1814), qui contribua à remettre en vigueur la peinture à fresque par ses études et ses recherches, décora la chapelle de

Saint-Maurice à Saint-Sulpice, et fit le bon tableau de *Boissy d'Anglas;* Alaux (1815), le peintre de nos *États généraux* à Versailles, du portrait de *Rantzau*, le restaurateur habile et dévoué qui a rendu à l'art un service inestimable en sauvant de la ruine la salle de Henri II à Fontainebleau; Léon Cogniet (1817), professeur aimé de la jeunesse, réputé pour ses beaux portraits, l'auteur du *Départ des volontaires*, de *Bonaparte en Égypte* (plafond du Louvre), du *Tintoret peignant sa fille morte*, œuvre qui lui a conquis une si grande popularité; Michallon (1817), dont les paysages ont eu de l'éclat; Auguste Hesse (1818), qui a décoré la chapelle de la Vierge à Notre-Dame de Bonne-Nouvelle, et peint à Notre-Dame de Lorette l'*Adoration des Mages;* Court (1821), qui a représenté la *Mort de César* et fait de grands portraits d'apparat; Larivière (1824), qui occupe une place importante au musée de Versailles; Signol (1830), qu'honorent ses belles peintures de Saint-Eustache, et dont la *Femme adultère* a été répandue par d'innombrables gravures.

Je ne dois citer qu'un trait de chaque artiste, le trait par lequel il a frappé l'attention publique. Le danger des expositions est d'assurer la vogue aux tableaux de chevalet et de faire oublier les peintures plus graves et plus vastes qui ornent nos monuments: mais l'histoire n'oubliera pas que la génération qui partit pour Rome depuis 1801 jusqu'en 1832 a contribué puissamment au progrès de l'art, qu'elle s'est inspirée des beaux modèles de peinture décorative que lui offrait l'Italie, qu'elle en a rapporté des aspirations élevées et de fortes traditions, qu'elle a doté son pays d'œuvres durables, qu'elle a couvert de peintures nos palais, nos

musées, nos églises. C'est là qu'on doit chercher chaque maître et le juger, de même que, pour retrouver l'ensemble de l'école bolonaise et sentir son mérite, il faut parcourir les églises et les palais de Bologne. Les peintres qui revenaient de Rome n'étaient pas seulement capables de seconder les vues du gouvernement et d'embellir nos villes; ils avaient le goût de l'enseignement, ils développaient les principes de l'école de David en les ramenant de plus en plus vers l'étude de la nature, ils formaient une nouvelle génération d'artistes, ils exerçaient une influence heureuse sur leurs rivaux et même sur leurs adversaires, qui, par émulation, se sont appliqués aussi à peindre nos édifices. Or la peinture décorative, si elle fait la grandeur des belles époques de l'art, est encore le salut des époques de doute et de transition.

L'école de Rome reçut en 1832 la récompense de tant d'efforts : Flandrin remporta le grand prix, Flandrin, le disciple chéri de Ingres, et qui avait reçu de lui la science du portrait, ce brevet de peintre d'histoire; Flandrin, qui devait unir la pureté antique à la simplicité chrétienne et tracer des pages immortelles sur les murs de Saint-Vincent de Paul et de Saint-Germain des Prés.

Après Flandrin, des pertes cruelles ont frappé l'école et enlevé à la fleur de l'âge quelques-uns des peintres sur lesquels se fondait son espoir : Papety (prix de 1836), dont le *Rêve de bonheur* fut trop vanté, mais qui avait rapporté de beaux dessins de la Grèce et des couvents byzantins du mont Athos ; Buttura (1837), qui avait eu le temps de faire admirer son talent de paysagiste dans ses vues du *Forum*, de *Tivoli* et son *Saint*

Jérome; Léon Benouville (prix de 1845), qui avait représenté les *Martyrs dans le cirque*, et dont le *Saint François d'Assise* n'aurait pas été désavoué par les maîtres. Malgré ces vides, l'école cite avec orgueil des noms qui sont répétés par toute la France: Pils (1838), qui a retracé nos victoires de Crimée: Hébert (1839), le peintre de la *Mal'aria*, dont le pinceau exprime une sympathique mélancolie; Cabanel (1845), que la *Mort de Moïse*, la *Glorification de saint Louis* et ses peintures décoratives ont fait entrer à l'Institut avant l'âge de quarante ans; Baudry (1850), qui a peint *la Fortune et le Jeune enfant*, le *Supplice d'une vestale*, de beaux portraits, et qui possède le don de la couleur dans la mesure des Vénitiens. Ensuite paraissent d'autres talents qui ont attiré etfixé l'attention du public: Barrias (1844), l'auteur des *Exilés de Tibère;* Lenepveu (1847), le peintre du *Martyre de saint Saturnin*, qui serait déjà célèbre, s'il avait tracé sur les murs d'une église de Paris les vigoureuses et nobles compositions qu'il a exécutées dans l'église de l'hôpital d'Angers; Boulanger (1849), habile à représenter tour à tour les Grecs ou les Arabes, les intérieurs de Pompéi ou les scènes de la Kabylie; de Curzon (1849), qui retrace avec tant de distinction et de pureté les ruines de Pæstum et d'Athènes; Bouguereau (1850), l'auteur de *Sainte Cécile transportée dans les catacombes*. Je passe sous silence des artistes plus jeunes qui, à peine revenus de Rome, entrent en lice à leur tour.

Certes, lorsqu'en moins de cinquante années (de 1801 à 1850), une institution produit *vingt-cinq* peintres qui marquent parmi leurs contemporains, qui honorent l'école française par leurs œuvres, qui s'illustrent par les

aptitudes les plus diverses, lorsqu'elle compte deux hommes comme Ingres et Flandrin, je dis qu'une telle institution a bien mérité de son pays, qu'elle a droit à sa reconnaissance, qu'elle a surtout le droit de vivre intacte et respectée.

Que sera-ce si nous considérons les prix de gravure et de composition musicale créés par le Premier consul? La gravure en taille-douce, que l'État cesse peu à peu d'encourager et que la photographie fait délaisser, nous offre Richomme (prix de 1806), qui a attaché son nom au *Triomphe de Galatée*, à la *Sainte Famille* de Raphaël; Forster (prix de 1814), qui a gravé les *Trois Grâces* et la *Vierge à la Légende*, d'après Raphaël, la *Vierge au Bas-relief*, d'après Léonard de Vinci, *François Ier et Charles-Quint*, d'après Gros; Martinet (1830), à qui nous devons la *Vierge à l'Oiseau*, la *Vierge au Palmier*, le *Sommeil de Jésus*, d'après Raphaël, un beau *Portrait* d'après Rembrandt et d'autres gravures d'après des tableaux modernes; Salmon (1834), qui n'a voulu reproduire que des œuvres des vieux maîtres, Michel-Ange, Raphaël, Sébastien del Piombo, André del Sarto. La gravure en médailles, dont le prix, plus rare encore que celui de la gravure en taille-douce, se décerne tous les quatre ans, doit à l'école de Rome des artistes qui ont soutenu la numismatique française et rempli de leurs œuvres commémoratives les collections et les musées : Gatteaux (prix de 1809), Oudiné (1831), Merley (1843), qui, en revenant de Rome, a remporté le premier prix des monnaies d'or de la nouvelle république française : nos pièces de 20 francs ont répandu partout sa charmante composition.

Quant à la musique, art si populaire, si privilégié,

qui enchante la foule aussi bien que les délicats, et reste dans toutes les mémoires, il suffira de prononcer des noms bien connus : Hérold (prix de 1812), génie moissonné avant l'âge, qui ne se serait point arrêté au *Pré aux Clercs* et à *Zampa;* Halévy (1819), dont *la Juive* rendra le nom immortel ; Berlioz (1830), puissant par la science et poëte dans la symphonie ; Ambroise Thomas (1832), qui a charmé le public avec *le Caïd*, *le Songe d'une nuit d'été* et *Mignon;* Gounod (1839), qui a composé *Faust*, Victor Massé (1844), l'auteur de *Galatée.* Je pourrais ajouter d'autres noms qui veulent encore grandir, tant il est vrai que les belles nuits de Rome, la majesté de la ville des Césars, la mélancolique solitude de sa campagne, l'éloquence des ruines antiques, les chœurs de la chapelle Sixtine, l'harmonie de la langue italienne, ne sont point inutiles aux musiciens : ce souffle divin qui court sur toute l'Italie fait vibrer leur âme aussi bien que l'âme des autres artistes.

Si nous considérons à leur tour les sculpteurs, nous voyons que l'école de Rome a formé la plupart des sculpteurs éminents du dix-neuvième siècle : Cortot (1809), l'auteur de *Pandore*, du *Soldat de Marathon*, de *Louis XV enfant*, du fronton de la Chambre des députés, sculpteur consommé dans la théorie et la pratique de son art, à qui la postérité rendra justice encore mieux que ses contemporains ; David d'Angers (1811), qu'il suffit de nommer, mais pour qui le séjour de Rome fut particulièrement salutaire, car les inspirations pures et élevées qu'il en avait rapportées le soutinrent longtemps contre lui-même et contre les

tendances qui le dominèrent à la fin de sa vie ; Pradier (1813), dont les statues ont charmé la France entière, dont le chef-d'œuvre est peut-être son envoi de Rome, son *Fils de Niobé*, et qui, fatigué par des productions abondantes et populaires, est allé deux fois se retremper à Rome (ranimé par le contact du génie antique, il nous donnait, à son premier retour, la *Psyché*, à son second retour la *Phryné*, toutes deux taillées dans du marbre grec) ; Petitot (1814), l'auteur d'*Ulysse*, du *Tombeau du roi Louis* à Saint-Leu ; Ramey (1815), dans l'atelier duquel se pressait la jeunesse pour entendre ses leçons aussi bien que celles de son ami Dumont ; Ramey, qui avait rapporté de Rome *Thésée terrassant le Minotaure*, et s'était ouvert aussitôt les portes de l'Institut ; Nanteuil (1817), qui, comme Pradier, avait exécuté à la villa Médicis son chef-d'œuvre, l'*Eurydice mourante*, et qui a soutenu sa réputation par sa *Sainte Marguerite*, ses frontons de Notre-Dame de Lorette et de Saint-Vincent de Paul ; Seurre aîné (1817), à qui nous devons la *Baigneuse*, *Sylvie pleurant la mort de son cerf*, et le *Molière* placé sur la fontaine de la rue de Richelieu ; Lemaire (1821), qui a sculpté le fronton de la Madeleine et élevé le monument de *Froissart* à Valenciennes ; Dumont (1823), dont on admirera toujours la charmante *Leucothée* et les deux œuvres qu'il a placées sur des colonnes triomphales, le *Génie de la liberté*, sur la colonne de la Bastille, la statue de *Napoléon Ier*, sur la colonne de la place Vendôme ; Duret (1823), dont le *Mercure inventant la lyre* et le *Danseur napolitain* sont présents à toutes les mémoires, et que n'illustrent pas moins les *Figures ailées* du salon des Sept-Cheminées et le fronton du nouveau Louvre ; Seurre

jeune (1824), qui a représenté *Napoléon Ier* dans le costume chanté par Béranger, et dont la statue vient de passer de la colonne de la grande armée sur le piédestal de Courbevoie; Jaley (1827), talent varié, qui réalisait tour à tour la grâce et le caractère, et qui sculptait tantôt la *Prière* ou la *Pudeur*, tantôt le *Mirabeau* ou le *Louis XI* de Versailles; Dantan aîné (1828), dont le *Baigneur jouant avec un chien* orne le musée du Luxembourg; Jouffroy (1832), qu'ont rendu célèbre sa *Jeune Fille confiant un secret à Vénus*, sa belle étude de *Caïn* et le fronton des Jeunes Aveugles; Simart (1833), mort à cinquante ans, sculpteur qui tendait vers l'art antique par des aspirations passionnées, et qui était appelé à exercer tant d'influence par l'énergie de ses convictions et le respect qu'il inspirait: son *Oreste*, les *Victoires* de la barrière du Trône, les bas-reliefs de Dampierre et ceux du tombeau de l'empereur consacreront un talent qui grandissait toujours.

Nous comptons ensuite: Bonnassieux (prix de 1836), que recommandent l'*Amour se coupant les ailes*, *Jeanne Hachette*, et de beaux bustes; Diéboldt (1841), ravi par une mort prématurée, particulièrement doué pour la sculpture monumentale, ainsi que l'atteste son fronton du Louvre; Cavelier (prix de 1842), dont la *Pénélope endormie* a eu un succès immense; Lequesne (1844), dont le *Faune dansant* est justement populaire; Guillaume (1845), talent élevé, réfléchi, complété par la culture des lettres et la science des principes, qui s'est manifesté si noblement par les *Gracques*, le *Faucheur* et les bas-reliefs du chœur de Sainte-Clotilde; Perraud (1847), tempérament généreux, sculpteur de premier ordre, dont l'avenir a été salué dans la *Revue*

des Deux Mondes[1], et qui exprime avec une puissance supérieure les sujets les plus divers et les natures les plus opposées; Maillet (1847), dont l'*Agrippine* respire le caractère romain; Thomas (1848), dont le *Virgile* a dépassé encore ce que promettait le beau bas-relief du *Soldat spartiate rapporté à sa mère ;* Gumery (1850), dont le *Faune jouant avec un chevreau* a fondé la réputation; Carpeaux (1854), qui a débuté avec éclat par son groupe d'*Ugolin* et son *Jeune Pêcheur*. Enfin pourquoi ne nommerais-je pas de jeunes artistes qui nous ont envoyé de Rome des œuvres aussitôt remarquées: Cugnot (1859), son *Corybante ;* Falguière (1859), son *Jeune Grec vainqueur au combat de coqs?* N'est-ce point la preuve que la chaîne des exemples n'est point interrompue et que le présent porte déjà ses fruits?

Voilà trente noms, voilà des œuvres, belles ou sérieuses, ou célèbres, qui répondent assez aux calomnies dont l'école de Rome est l'objet. Quoique la sculpture, art plus abstrait, plus idéal, ne séduise point la foule aussi vivement que la peinture, on entend dire, après chaque exposition, que les sculpteurs l'emportent sur les peintres par l'importance de leurs productions, par l'élévation des sujets, par la vigueur de l'exécution, par la science des formes. Rien n'est plus vrai, et l'on peut ajouter que si l'école de peinture se laissait entraîner trop loin par le goût public, de plus en plus indifférent devant la peinture d'histoire ou la peinture religieuse, de plus en plus passionné par les tableaux de genre, elle serait redressée tôt ou tard par l'école de sculpture. Mais d'où la sculpture tire-t-elle sa force et sa fé-

[1] Voyez mon article dans la livraison du 1er juin 1861.

condité, si ce n'est du séjour de Rome, de la contemplation des marbres antiques, de l'étude intelligente de la renaissance, des travaux savamment gradués de la villa Médicis? Qu'on dresse une liste des sculpteurs distingués qui n'ont point été à Rome, et qu'on la rapproche de celle que je viens de présenter : on trouvera des personnalités brillantes, mais non un ensemble aussi imposant. Et je n'ai cité ni toutes les sculptures monumentales, ni les innombrables bas-relifs, ni les figures décoratives, ni les statues de grands hommes que commandent à l'envi toutes les villes de nos provinces, ni ces admirables copies en marbre faites dans les musées de Rome et de Florence, qui ornent le palais de l'École des beaux-arts et d'autres édifices! Je ne sais si je suis aveuglé par l'amour-propre national, mais il me semble que jamais la sculpture française n'a tenu un rang aussi élevé en Europe depuis le siècle de Jean Goujon et le siècle de Puget : ce rang, c'est l'école de Rome qui le lui a conquis.

Je ne puis me défendre d'un sentiment semblable lorsque je considère la série de nos architectes romains, A leur tête se place Huyot (prix de 1807), qui a travaillé à l'achèvement de l'arc de triomphe de l'Étoile, que Blouet devait couronner ; Huyot, le plus grand, le plus vénéré des professeurs, dont l'autorité égalait la science, *le maître* dans la belle acception de ce mot. Sa restauration du *Temple de la Fortune* à Préneste, son *Plan de Rome*, ses plans tant admirés, mais non exécutés, du Palais de justice, les dessins magnifiques qu'il avait rapportés du Levant sont des titres de gloire. Garnaud (prix de 1817) s'est signalé à son tour par l'énergie et la jeunesse inépuisables de son imagination.

Ses compositions colossales, où le centre de Paris était refait, les Tuileries transformées, le Louvre terminé, ont frappé tous les artistes, tandis que sa suite de *Projets d'églises*, depuis la paroisse rurale jusqu'à la métropole du monde catholique, ont intéressé tous les architectes. Blouet (1821) appartient à cette école de dessinateurs et de théoriciens qui ont agi fortement sur l'esprit de la jeunesse : professeur éminent, il a complété le grand traité de Rondelet, publié sur *les prisons* un ouvrage plein de documents nouveaux d'une application pratique. Cependant son gage d'immortalité, c'est l'*Expédition scientifique de Morée*, œuvre nationale, qui a gravé le nom de la France sur les plus belles ruines de la Grèce, et qui a surpassé les publications du même genre entreprises par les architectes anglais. Lesueur (prix de 1819) est encore un archéologue et un dessinateur, ainsi que le prouvent ses *Vues des monuments antiques de Rome*, son *Architecture italienne*, sa *Chronologie des rois d'Egypte*, ouvrage couronné par l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Il est surtout l'architecte de l'Hôtel de Ville, qu'il a achevé, agrandi, doublé, œuvre importante à laquelle il s'était préparé par une étude de plusieurs années, et où l'on ne saurait trop louer l'habileté avec laquelle l'ancien monument a été encadré dans un monument plus vaste. Gilbert (1822) a construit l'hospice des Aliénés à Charenton, grande et monumentale composition, d'un bel aspect, où les ordonnances les plus rationnelles ont réuni les suffrages des esprits les plus opposés, et la prison de Mazas, dont on admire l'appropriation si intelligente aux destinations d'un semblable édifice. En 1823, le prix fut remporté par Duban, ar-

tiste dans l'âme, doué d'un sentiment exquis, d'une élégance rare, érudit, délicat, cherchant la perfection avec cet amour qui était le privilége des artistes de la renaissance et la rencontrant souvent. Sa restauration du Louvre est un chef-d'œuvre. Dans son palais de l'École des beaux-arts, élevé quelques années après son retour de Rome, il égale la richesse, la variété, l'imprévu, l'ensemble des effets de l'architecture des beaux temps, et lorsqu'un rayon de soleil éclaire ces portiques, ces cours, ces ruines qui servent de complément à la décoration, ces sculptures précieuses ajustées dans l'architecture, on se croit transporté en Italie. Henri Labrouste (1824) est l'architecte de la Bibliothèque Sainte-Geneviève et de la Bibliothèque impériale. Si à Sainte-Geneviève, le goût et les ornements surprennent au premier aspect, une étude approfondie fait bientôt sentir la distinction, la finesse, les qualités choisies de l'artiste et sa puissante originalité. Sa restauration de la Bibliothèque impériale, hérissée de difficultés, a enlevé les applaudissements. Ce n'est pas seulement une restauration méthodique et consciencieuse; l'intelligence de l'architecte développe en quelque sorte son sujet, et le marque d'un cachet individuel. Duc (1825) est l'architecte du Palais de justice, où tout dénote la conscience, le goût vrai, l'amour de l'art; la colonne de Juillet, qui est une de ses œuvres, tout en étant inspirée par les modèles antiques, a sa physionomie propre et ne ressemble pas aux colonnes romaines.

De 1826 à 1848, l'architecture n'est pas moins dignement représentée par les pensionnaires de Rome. Vaudoyer (1826) construit à Marseille cette belle ca-

thédrale qui dominera un jour les nouveaux ports et sera un des édifices mémorables de notre siècle. Tout en prenant à l'art roman ses traditions les plus nobles, sa fermeté toujours expliquée, ses principes de construction si logiques, Vaudoyer trouve en même temps une grandeur et des effets qu'il ne doit qu'à lui-même. Le Conservatoire des arts et métiers, qui lui a été confié, est un mélange de restaurations habiles, intelligentes, de reconstructions originales, où se combinent les souvenirs de la Grèce et de la renaissance. Baltard (1833) est l'historien de la *Villa Médicis*, l'architecte-directeur de la ville de Paris, position élevée dont il profite pour donner une impulsion féconde à tous les travaux d'art, le constructeur des Halles centrales, sur lesquelles il vient de publier un savant ouvrage, et où plus que personne il a appliqué aux besoins de notre époque, d'une manière rationnelle et élégante, la construction en fer. Est-il besoin de dire que Lefuel (prix de 1839) est l'architecte du Louvre? Que de difficultés présentait une si grande entreprise! quelles limites étroites de temps! quelle administration immense et multipliée, et surtout combien étaient fâcheuses pour l'artiste les exigences sans cesse renouvelées d'un programme qui lui était imposé et qui était mal défini! Lefuel a surmonté ces obstacles et terminé une œuvre qui a de la beauté, de l'ampleur, des masses imposantes: on doit citer surtout comme un chef-d'œuvre le vestibule qui conduit de la place du Palais-Royal aux jardins du Carrousel. Ballu (1840) a achevé Sainte-Clotilde, restauré la tour Saint-Jacques et montré que de fortes études classiques rendaient plus capable de créer et de construire dans l'esprit du moyen âge que

ceux mêmes qui s'y enferment par des études exclusives. Paccard (prix 1841) est l'architecte de Fontainebleau et a construit la chapelle des Bonaparte à Ajaccio : son admirable restauration du Parthénon d'Athènes suffit déjà pour lui faire un nom. Tétaz (1843), qui a achevé la restauration du château de Pau; Desbuissons (1844), qui a bâti le palais des Arts à Saint-Étienne, ont complété tous les deux la noble entreprise de Paccard par leurs dessins restitués de l'Érechthéion d'Athènes et des Propylées. Grâce à ces trois artistes, l'Acropole d'Athènes est devenue un conquête de l'art français.

Normand (1846) a fait la *Maison romaine* du prince Napoléon, résumé des souvenirs antiques et de tout le charme de Pompéi, qui dénote à chaque pas le mérite et les études consciencieuses de l'auteur. Garnier enfin (prix de 1848), l'auteur de la restauration du temple d'Égine, le dernier par l'âge, mais non par le talent, attendait avec impatience qu'un monument lui fût confié par l'État, attente à laquelle les architectes qui reviennent de Rome sont trop longtemps condamnés, lorsque le concours ouvert pour la construction de l'Opéra lui fournit l'occasion de se produire de la manière la plus subite et la plus glorieuse. Cent soixante-treize architectes prirent part à ce mémorable concours. Parmi ces cent soixante-treize architectes figuraient neuf anciens pensionnaires de l'Académie de Rome et quelques-uns des ennemis les plus célèbres ou les plus acharnés de l'école. Rien de plus loyal, de plus libéral qu'une telle lutte; elle excita une vive émotion à Paris, elle servit d'exemple à beaucoup de villes de province qui voulaient faire élever des monuments ; ses vicissitudes et ses résultats méritent d'être rappelés. Le jury,

composé exclusivement d'architectes, commença par choisir *seize* projets, les meilleurs, qui furent réservés pour un dernier examen. Sur les seize projets réservés, dont aucun n'était signé, on sut bientôt que *huit* avaient été conçus par d'anciens pensionnaires. C'était là un insigne triomphe, puisque, sur cent soixante-quatre artistes étrangers à l'école de Rome, huit seulement avaient obtenu un des seize premiers rangs, tandis que sur neuf concurrents sortis de la villa de Médicis, tous, sauf un, avaient mérité d'être choisis. On n'a point oublié que cinq prix ou mentions avaient été proposés aux cinq projets qui seraient classés les premiers. Les architectes de Rome obtinrent quatre de ces récompenses, Ginain au premier rang, et lorsque les vainqueurs eurent été invités à une lutte nouvelle, lorsque, après deux mois de travail, de corrections, de développements, ils rapportèrent aux juges leurs cinq projets, Garnier fut proclamé *à l'unanimité* le plus digne de construire le futur Opéra : beau spectacle, plein de moralité, qui rappelait les débats de l'ancienne Grèce, et qui aurait dû réduire au silence les détracteurs de l'école de Rome !

Enfin il importe de citer, parmi les titres qui recommandent les architectes romains à l'estime de leurs contemporains, cette série de restaurations graphiques, unique au monde, que le public peut consulter aujourd'hui à la bibliothèque de l'École des beaux-arts. Tous les monuments anciens de Rome, de l'Italie jusqu'à Pæstum, la plupart des temples de la Sicile, de l'Attique et même du Péloponèse, ont été mesurés, cotés, dessinés, restitués avec leur plan, leur coupe, leur élévation, leurs détails, leurs sculptures, leur

décoration peinte. Cinquante volumes d'un format gigantesque contiennent ces magnifiques dessins où les savants puisent la certitude et la lumière, où les artistes cherchent des modèles et des inspirations. Le jour où le gouvernement français voudra publier de tels travaux avec les mémoires justificatifs qui les accompagnent, il aura élevé un monument scientifique qui commandera l'admiration de l'Europe entière.

II

De l'énumération qui précède ressort un chiffre dont l'éloquence répond mieux que tous les raisonnements aux accusations dirigées contre l'école de Rome. Sur deux cents lauréats qu'elle a reçus pendant un demi-siècle, peintres, graveurs, musiciens, sculpteurs, architectes, elle a produit près de *cent* artistes distingués : non-seulement tous ont honoré l'école française et enrichi le pays de leurs œuvres, mais beaucoup sont devenus populaires ou même illustres. Pourquoi donc toucher à une institution dont la gloire augmente avec la durée? pourquoi changer les lois qui la régissent avec tant de suite? pourquoi détruire une harmonie d'études qui a été si féconde? Comparons les règlements que vous voulez abroger et les réformes que vous proposez : il est facile, sans un grand effort d'imagination, d'en prévoir les conséquences. D'abord vous ôtez à l'Académie des beaux-arts la direction et le jugement des concours. « Un jury de neuf membres sera tiré au sort chaque année sur une liste de noms arrêtés par le ministre. » Je laisse de côté les droits et

les privilèges de l'Académie : elle peut les sacrifier quand l'intérêt général le lui commande, comme elle sait les défendre lorsqu'ils sont étroitement unis à nos traditions les plus chères et à l'avenir de l'art. De même, j'admets que les noms arrêtés par le ministre ou ses commissaires seront choisis avec discernement, fût-ce parmi les feuilletonistes et les amateurs; mais croyez-vous donc que ces noms auront pour la jeunesse le même prestige que le nom seul de l'Institut, qu'ils étaient acoutumés à voir présider à leurs luttes et à leurs triomphes? Dès l'âge de quinze ans, ceux qui se vouaient à l'étude des arts supportaient avec joie un long noviciat, un travail sans récompense, la pauvreté souvent la plus cruelle, dans l'espoir d'entendre un jour leur nom retentir sous la coupole du palais Mazarin, de recevoir des mains des maîtres de l'art ce laurier qui leur donne l'Italie, la liberté, l'avenir! Lorsque dans quelque salle écartée vous annoncez le vote de neuf jurés tirés au sort, pensez-vous faire battre les cœurs des artistes comme les faisait battre cet antique Institut, qui s'appuie sur la confiance de la nation, et qui est pour eux l'image de la patrie qui couronne? Chimères, dites-vous; mais c'est pour des chimères que s'enflamment les âmes généreuses et qu'elles volent au sacrifice. Le bâton de maréchal de France n'est qu'une chimère pour cent mille soldats qui ne l'obtiendront jamais, et cependant cette chimère les conduit joyeux à la mort. Le grand prix de Rome n'est qu'une chimère pour la plupart de ceux qui le convoitent, et cependant cette chimère retient pendant dix ans sur les bancs de l'école cinq cents artistes qui travaillent avec énergie, qui repoussent la

tentation des gains faciles et des succès éphémères, acquièrent jusqu'au dernier jour de leur trentième année la science solide, la pratique consommée de leur art, et qui, lorsque leur espoir est déçu, se trouvent être de bons peintres, de bons sculpteurs, de bons architectes. Faut-il donc ôter aux récompenses qui inspirent tant d'abnégation leur auréole et leur grandeur? Les prix, qui s'appelaient les *grands prix de l'Académie*, ne seront plus que des prix de l'École des beaux-arts.

Le sort est aveugle dans ses choix, mais il a surtout ses caprices. Je suppose, par exemple, que sur neuf noms d'architectes tirés de l'urne, cinq soient des noms d'architectes diocésains épris uniquement du moyen âge; il est évident qu'ils donneront le prix au projet qui approchera le plus de l'art gothique. Je suppose que, sur neuf peintres, cinq soient, par la volonté du hasard, des peintres de genre, ils donneront le prix au tableau qui ressemblera le moins à de la peinture d'histoire. Je suppose que, sur neuf sculpteurs, cinq appartiennent à l'école réaliste; ils donneront le prix à la figure qui rendra le plus énergiquement les accidents et les infirmités du modèle. Où sera la règle? où sera la doctrine? où sera l'esprit de suite, si nécessaire dans tout ce qui touche à la direction de la jeunesse et à l'enseignement? Plus votre liste sera nombreuse, plus elle offrira de prise aux jeux du sort. Vous y joindrez des amateurs, des gens du monde, pour tempérer les tendances exclusives; mais ces amateurs appliqueront aux essais d'un talent qui débute la même loupe qu'ils appliquent aux tableaux de Téniers ou d'Hobbéma. Ils jugeront l'exé-

cution et non celui qui exécute; ils apprécieront les effets et ne remonteront point à la cause; ils ne chercheront point dans l'œuvre présente les promesses d'avenir; une idée heureuse, un tour de main habile, quelques touches brillantes, la bizarrerie même de certaines compositions, un détail piquant, cet éclair sans lendemain qui échappe à la médiocrité dans sa première jeunesse, les séduiront, et ils ne remarqueront ni la pauvreté du fond, ni l'inexpérience, ni les études incomplètes de celui qu'ils vont couronner. Ce sera le cas de répéter que la stricte justice est la pire injustice, car l'État demande, pour les pensionner à Rome, non des hommes habiles à surprendre un succès, mais des artistes sérieux et des hommes d'avenir.

L'Académie des beaux-arts représentait la doctrine, la tradition, et, se perpétuant par l'élection, elle offrait cette règle toujours égale que les Romains appelaient *équité*, et qui est en pareille matière supérieure à la justice. Ni l'habileté de main, ni le trompe-l'œil, ni les témérités ne faisaient illusion à des professeurs accoutumés à vivre avec la jeunesse dans leurs ateliers. Ils ne craignaient pas de se mettre en désaccord avec les impressions des critiques de profession, parce qu'ils recherchaient surtout, dans les œuvres qui leur étaient soumises, les qualités élevées, la force acquise, le tempérament d'artiste, les garanties solides. Rien de plus libéral à la fois et de plus vigilant que ces jugements où le talent seul, le talent de bon aloi perçait avant l'âge : Duret obtenait le grand prix à dix-neuf ans, Ingres à vingt ans, Pradier, Baudry à vingt et un ans, David (d'Angers),

Dumont, Hébert, Cabanel, Garnier à vingt-deux ans, Flandrin, Léon Cogniet, Guillaume à vingt-trois ans. Les talents désordonnés, au contraire, revenaient chaque année meilleurs devant des juges qu'ils savaient ne pouvoir surprendre, et arrivaient au but plus lentement, mais par des efforts salutaires qui les ont faits ce qu'ils sont. Je ne crois pas qu'il y eût dans le monde de concours où l'émulation jouât un rôle plus grand et produisît des résultats plus féconds. Désormais il est à craindre que ces concours ne ressemblent à une loterie.

En même temps que l'on décourage les jeunes gens, on appauvrit le recrutement de l'école de Rome. Dans tous les temps, la limite d'âge a été fixée à trente ans; on l'abaisse à vingt-cinq. « Raphaël et Michel-Ange, dit-on, avaient fait des chefs-d'œuvre avant cet âge. » Mais depuis quand le génie, qui n'est qu'une exception répétée deux ou trois fois par siècle, sert-il de règle aux autres hommes? Est-ce pour former des Raphaël et des Michel-Ange que vous fondez une institution? N'est-ce pas plutôt pour suppléer au génie par l'abondance des leçons, l'excitation des esprits, le secours de la tradition, le nombre des maîtres, la variété des talents? Le génie naît complet comme un rayon de lumière; le talent est fils du travail et de la patience. Il se peut qu'on possède à vingt-cinq ans les procédés de la peinture et qu'on ait analysé les ressources élémentaires de la palette; mais le dessin, qui est l'âme de la peinture, le caractère idéal qu'on sait imprimer à la nature, même en la copiant, le style, sans lequel on ne crée rien de durable, on les possède rarement à vingt-cinq ans; il faut plus de labeur et

plus de maturité pour atteindre à cette énergie d'expression, à ce sentiment de la grandeur qu'on emporte en germe à Rome et qui s'y développe. La sculpture, qui est la science des formes et de l'abstraction, demande plus de temps encore; il faut lutter contre des difficultés manuelles, apprendre comment se domptent les matières les plus rebelles. Rude, qui a fait le plus beau bas-relief de notre siècle, Perraud, qui a exécuté la statue la plus puissante, le *Faune*, n'ont eu le prix qu'à vingt-huit ans. Quant à l'architecture, elle exige des connaissances si nombreuses, des études si variées, une éducation si complète, qu'on peut affirmer qu'il n'y a point d'architecte avant trente ans. N'est-il pas d'ailleurs désirable qu'avant de s'adonner exclusivement à l'art, les élèves aient fini leur éducation littéraire, qu'ils aient fait leurs classes, quand leur famille le leur permet et quand l'État leur en donne les moyens? La culture de l'intelligence n'est-elle pas aujourd'hui la première loi de toutes les professions? Soyez certains que vous verrez se produire deux résultats également funestes : l'abandon des études classiques par les artistes, l'affaiblissement proportionnel de leurs études techniques. Les cinq années que vous leur retranchez, c'était le temps le plus précieux, le mieux employé de leur jeunesse, c'était le délai nécessaire pour acquérir successivement les connaissances que leur impose notre civilisation. S'ils entraient plus tard dans la vie active, ils y entraient armés de toutes pièces, éprouvés, sûrs de vaincre.

Lorsqu'on a fait sur les registres de l'École des beaux-arts le relevé des élèves qui avaient dépassé leur vingt-cinquième année ou qui allaient l'atteindre,

on a été effrayé du nombre des exclus. Sur cent vingt élèves de première classe, peintres et sculpteurs, près de cent devaient renoncer à concourir en 1865 pour le grand prix de Rome ; sur soixante-sept élèves architectes de première classe, neuf seulement pouvaient se présenter dans la lice en 1864. L'administration a reculé devant une rigueur rétroactive qui bannissait l'élite de la jeunesse, et laissait tomber les prix de Rome dans des mains qui n'étaient point prêtes pour les saisir. Une mesure d'humanité proroge jusqu'en 1867 l'application du nouveau système. Le mal, hélas ! n'est que différé ; on constatera en 1867 l'abaissement subit du niveau des concours.

Il est une autre considération, d'un ordre général, à laquelle il semble qu'on n'ait point égard. Les prix de Rome ne sont pas le privilége de l'École des beaux-arts de Paris : ce sont des prix nationaux, fondés par l'État, confiés à l'Institut, proposés à la France entière. Tout Français a le droit de concourir, et la province fournit à l'école de Rome un contingent qui égale celui de Paris, s'il ne le surpasse. Les conseils municipaux ou les conseils généraux s'imposent pour envoyer les élèves les plus distingués des écoles départementales se fortifier dans les ateliers de Paris, se pénétrer des leçons des maîtres, et se rendre capables de remporter le prix de Rome. Ce prix exerce plus de prestige encore sur les imaginations des habitants de la province. Les villes suivent avec sollicitude leurs enfants, elles sont fières de leur offrir une pension qui les exempte des soucis matériels et leur laisse la liberté du travail : s'ils rapportent la palme, c'est une fête pour tous leurs concitoyens. Mais ces concurrents, que les dé-

partements nous envoient, ils n'arrivent plus jeunes à Paris ; il leur a fallu échapper à la conscription, suivre les écoles spéciales de chaque pays, en sortir les premiers, se faire connaître, donner des gages de talent, trouver des protecteurs. Ils ont déjà vingt-trois ans, vingt-quatre ans, lorsque Paris leur est ouvert. Alors il est nécessaire de reprendre toutes les études, de traverser toutes les épreuves préparatoires, d'écouter les maîtres éminents que l'on n'avait pu trouver dans sa province. Plusieurs années s'écoulent, et les vingt-cinq ans sont dépassés avant qu'on soit prêt à disputer la victoire. Désormais ces nobles efforts sont comme interdits aux villes des départements : qu'elles épargnent leurs pensions, qu'elles gardent leur jeunesse, qu'elles cessent de mêler leur séve plus lente, mais plus vigoureuse, à la séve hâtive de Paris! La limite d'âge est un obstacle inexorable, et les prix de Rome deviendront, par la force des choses, le partage non disputé d'une capitale qui tend à tout absorber.

J'ai laissé échapper le mot de conscription, mot terrible pour ceux qui se vouent au culte de l'art et qui sont pauvres; c'est les honorer que d'ajouter qu'ils le sont presque tous. Si le sort le veut, il faut jeter les pinceaux, laisser le bloc de marbre inachevé, renoncer à la gloire rêvée et à la Muse, qui versait déjà l'inspiration dans le cœur de l'artiste; on part soldat. Un usage paternel, libéral, juste, avait institué les seconds grands prix : tous ceux qui remportaient les seconds prix de peinture, de sculpture, d'architecture, de gravure, de musique, étaient exemptés de la conscription. L'Institut pouvait aussi soustraire à la loi les jeunes gens qui, sans mériter encore d'être envoyés à Rome,

donnaient cependant de belles espérances et faisaient preuve de talent. Aujourd'hui les seconds prix sont abolis, sans qu'il soit possible d'approuver le motif d'une mesure aussi cruelle. M. de Nieuwerkerke prétend, dans son rapport, que le premier prix n'en aura que plus de valeur, étant unique; mais le second prix ne servait qu'à exempter du service militaire celui qui l'obtenait, et l'on se demande où est l'avantage d'une suppression qui expose à être moissonnés par la guerre à vingt ans les artistes qui pourraient remporter le grand prix à vingt-cinq.

Cette faveur cependant avait été accordée à l'Institut par l'empereur Napoléon Ier à une époque où les hommes appelés sous les drapeaux se dégageaient difficilement. Le 16 mars 1809, le secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, Lebreton, écrivait au ministre de l'intérieur, Cretet, pour réclamer cette exemption. Dix jours après, il lisait à l'Académie une réponse où le ministre l'informait qu'il avait fait part, en l'appuyant, de sa réclamation au ministre d'État[1], et, le 13 mai 1809, celui-ci écrivait à son tour au secrétaire de l'Académie que le bénéfice de l'exemption était assuré aux seconds prix comme aux premiers[2]. Ainsi

[1] Voici la lettre du ministre de l'intérieur : « J'ai reçu, monsieur, la lettre que vous m'avez adressée le 16 de ce mois relativement au sieur L..., qui réclame l'exemption du service militaire, comme ayant obtenu un second grand prix. J'ai écrit dans le sens de cette lettre à Son Excellence le ministre d'Etat, directeur général de la conscription militaire. Les détails dans lesquels je suis entré montreront que l'intention de Sa Majesté a été d'accorder la même faveur aux seconds grands prix qu'aux premiers. « CRETET. »

[2] « J'ai l'honneur de vous prévenir, monsieur et cher confrère, que, suivant les explications qui m'ont été données par Son Excellence le ministre de l'intérieur au sujet du degré de faveur que Sa Majesté veut

la faveur que le premier empire avait accordée aux artistes en temps de guerre, le second la leur retire en pleine paix !

Cette rigueur a d'autres conséquences dont il est aisé de se rendre compte, car, dans les diverses fondations qui se rapportaient aux prix de Rome, tout s'enchaînait avec une touchante prévoyance. Ce n'était pas assez de sauver la vie des futurs lauréats, il fallait assurer la sécurité de leur travail. Des legs et des donations constitués par des particuliers venaient en aide aux jeunes gens pauvres et leur permettaient de se livrer tout entiers à leur art. Le 5 mars 1847, M. le baron de Trémont insérait cette clause dans son testament :

« Il sera fondé deux prix d'encouragement de *mille* francs chacun, mis à la disposition de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, pour être décernés par elle à deux jeunes peintres ou statuaires et à un musicien, pauvres et distingués dans leurs études... Je désire que les seconds prix appellent principalement l'attention de l'Académie. »

Le 26 mai 1855, mademoiselle Esterre Leclère, voulant honorer la mémoire de M. Achille Leclère, son frère, architecte, membre de l'Institut, déclarait faire donation à l'Académie des beaux-arts de *mille francs* de rente aux conditions suivantes :

« 1° La somme de *mille* francs devra être affectée exclusivement chaque année à récompenser l'élève architecte qui aura obtenu dans les concours annuels ouverts par l'Aca-

bien accorder aux élèves couronnés chaque année par l'Institut national, les jeunes gens qui ont remporté les premiers et seconds prix de peinture, sculpture, etc., sont également fondés à prétendre à l'exemption du service militaire. « Comte de CESSAC. »

démie des beaux-arts le premier second grand prix d'archi tecture;

« 2° Cette récompense recevra la dénomination de *prix Achille Leclère,* et devra être décernée chaque année en même temps que le premier second grand prix. »

Que deviennent ces généreuses fondations, maintenant que le second prix est supprimé? L'Académie ne sera-t-elle pas forcée de rendre aux héritiers[1] un capital qui n'a plus de destination? Tout est ôté à la fois à cette jeunesse si digne de sympathies, le temps de concourir, le droit de racheter sa dette de sang à la patrie, les ressources mêmes qui étaient mises si noblement à la disposition du talent précoce. Certes on a bien fait de nous avertir dans le rapport que les réformes qu'on proposait étaient des *réformes libérales*. C'est sans doute le même *libéralisme* qui fait abolir le prix de paysage historique. Qu'iraient faire à Rome, en effet, nos paysagistes? Ne seraient-ils pas tentés d'y suivre les traces de deux peintres qui y ont vécu et dont il faut redouter l'exemple? Qui ne comprend que, si le paysage grandiose et classique doit être proscrit quelque part, c'est dans le pays qui a produit Nicolas Poussin et Claude Lorrain?

Voilà donc bien des causes d'appauvrissement pour les concours. Il en est d'autres que l'expérience fera malheureusement découvrir. Les prix de Rome n'en sont pas moins décernés; les lauréats partiront plus jeunes, plus faibles, mais ils partiront. Travailleront-

[1] Depuis un an, mademoiselle Leclère, voulant que l'Académie pût décerner toujours aux jeunes architectes un encouragement, a modifié les clauses de sa fondation. Un concours libre est ouvert à l'Institut.

ils davantage à Rome? apprendront-ils seuls ce qu'ils n'ont pas eu le temps d'apprendre à Paris avec leurs professeurs? se formeront-ils par un séjour prolongé, par un surcroît d'études? Non pas, le *libéralisme* y a mis bon ordre. Leurs prédécesseurs restaient cinq ans à Rome, ils n'en resteront que deux; leurs prédécesseurs étaient astreints à une série de travaux, gradués d'année en année, qu'ils envoyaient à Paris; eux, après un ou deux envois lestement expédiés, seront quittes envers l'État. Leurs prédécesseurs savaient que leurs œuvres seraient soumises à l'Institut, qu'elles seraient l'objet d'un jugement lu en séance publique, et la pensée de mériter les éloges des maîtres de l'art, l'espoir de s'asseoir bientôt parmi eux les rendaient capables d'efforts surhumains. Les futurs pensionnaires n'auront point ces soucis; ils n'auront plus rien de commun avec l'Académie. Leurs envois une fois adressés au ministère des beaux-arts, ils attendront le récépissé de quelque employé, et se disperseront. Car le règlement porte qu'*ils pourront, selon leur goût et leurs convenances, consacrer deux années à des voyages instructifs*. Lequel d'entre eux résistera à une aussi douce tentation? qui oserait exiger tant d'héroïsme de jeunes gens de vingt ans? La Grèce, Constantinople, Jérusalem, l'Espagne, l'Afrique, les appelleront : comment ne s'y précipiteraient-ils pas avec enthousiasme? Mais que deviendra pendant ce temps l'art de peindre? Est-ce dans une auberge qu'on trouve des ateliers? le sculpteur emportera-t-il avec lui les blocs de marbre qu'il faut sculpter? le graveur tirera-t-il tous les soirs de sa malle la planche de cuivre qu'il doit tailler? Les plus sages se fixeront dans une autre capitale. Avouez

qu'il est beau de quitter Rome pour aller vivre deux ans à Londres ou à Berlin ! Les plus légers courront le monde avec un album ; ils reviendront plus élégants, plus cultivés, pleins de souvenirs agréablement contés, riches de croquis spirituellement esquissés : ce seront des amateurs, ce ne seront plus des artistes. Ils savaient peu quand ils ont quitté Paris, ils sauront moins quand ils y reviendront, car l'art est un tyran jaloux, et la pratique ne s'en acquiert que par un labeur assidu. Demandez à tous nos maîtres comment s'est passée leur jeunesse, de quelles luttes, de quels désespoirs secrets leurs ateliers ont été le théâtre.

Pendant ce temps, la villa Médicis sera à peu près déserte. Au lieu de vingt-cinq pensionnaires, neuf seulement l'habiteront, deux peintres, deux sculpteurs, deux architectes, deux musiciens et un graveur, les novices des premières années. Est-ce une représentation digne de la France? Que diront les Romains, accoutumés à regarder l'Académie de France avec admiration? Que ne diront pas les artistes étrangers qui affluent dans la ville éternelle, et qui, dans ces expositions, triompheront, chose nouvelle pour eux, de nos trop faibles lauréats? Et cette tradition que les anciens transmettaient à leurs successeurs, ces règles non écrites dont ils perpétuaient le souvenir, tout sera interrompu ! La moralité du travail commun, la dignité, le désintéressement, cette noblesse de cœur dont on se pénétrait à Rome par cinq ans de contemplation, de bons exemples, de conseils respectés, de fraternité généreuse, et qu'on rapportait à Paris pour le reste de sa vie, tout sera dissipé ! Ce faisceau d'œuvres diverses que les pensionnaires envoyaient régulièrement à la

fin du mois de septembre, que l'on exposait au palais des beaux-arts, que le public venait voir avec tant d'empressement, et qui semblait un tribut de talent et de reconnaissance payé à la patrie, que deviendra-t-il? Dans cinq ans, dès que les nouvelles mesures auront produit leur effet, les envois seront peu nombreux. Peut-être refusera-t-on un jour de les exposer.

Les questions qui touchent à l'enseignement, à la direction des intelligences, à l'avenir de l'art ou des lettres, sont à la fois délicates et redoutables : quand on altère l'ordre établi, on ne sait jamais quel bien on obtiendra, on voit sûrement quel mal on aura fait. Il faut plusieurs générations et l'effort insensible du temps pour fonder, améliorer, corriger ces grandes institutions qui honorent un peuple; mais quand on y porte la hache, tout dépérit. Dans les arts, le mal est plus grand encore que dans les lettres, car la pensée pure est quelque chose de plus indépendant, de plus individuel que la pensée traduite par la matière, et si le style de l'écrivain est un don naturel, le style du peintre et du sculpteur est une qualité acquise. L'enseignement, la tradition, l'esprit de suite, la doctrine sont donc encore plus nécessaires aux artistes; la chaîne une fois rompue, il est bien difficile de la renouer.

Ingres écrivait, à propos des changements introduits à l'École des beaux-arts de Paris, ces nobles et courageuses paroles : « En résumé, j'ai l'honneur de déclarer en mon âme et conscience que je blâme les changements projetés, parce qu'ils détruisent la bonne organisation de l'école, qu'ils portent atteinte à des droits acquis et respectables, à un enseignement basé sur les grandes traditions classiques, pour ne mettre à leur place qu'un

enseignement de fantaisie et d'aventure, des juges incompétents et une direction fausse dans les études. » Et moi, je viens à mon tour déclarer, pour ce qui concerne l'école de Rome, que les réformes annoncées et commencées amèneront infailliblement son abaissement, je veux dire sa ruine. C'est l'espoir de quelques esprits chagrins, qui n'ont jamais caché ce vœu digne des barbares ; mais ce serait l'affliction de tous les honnêtes gens, qui considèrent l'Académie de France à Rome comme une institution nationale. De là sont sortis nos plus beaux talents, et l'Académie n'a survécu à toutes les révolutions que pour mieux constater la vitalité du génie français. S'il nous reste encore une gloire non contestée, c'est celle des arts : ne la compromettons point follement en répudiant deux siècles d'un passé fécond, en tranchant l'avenir dans sa fleur. Ce serait pour l'Europe elle-même un sujet d'étonnement. Que tous ceux qui aiment le beau, leur pays, la jeunesse, s'unissent pour former ce concert de voix convaincues qui s'appelle l'opinion publique, et qui, s'il ne persuade pas toujours l'administration, la force à réfléchir et quelquefois à reculer.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

PROTESTATION ET MÉMOIRE

ADRESSÉS A L'EMPEREUR[1]

PROTESTATION

Le 19 décembre 1863, l'Académie a décidé *à l'unanimité* que la Protestation et le Mémoire suivants seraient remis à S. M. l'Empereur. Trente-sept membres étaient présents.

Deux membres, absents pour cause de maladie, avaient déclaré par écrit s'associer à tout ce que voterait l'Académie.

SIRE,

L'Académie des beaux-arts a décidé, par *un vote unanime*, qu'il serait remis à Votre Majesté une Protestation respectueuse contre les atteintes qui viennent d'être portées à son caractère, à ses droits, à ses attributions.

[1] Voyez page 338.

Votre Majesté trouvera dans le Mémoire ci-inclus l'exposé des traditions deux fois séculaires, des lois organiques de 1795 et de 1796, confirmées et appliquées dans leur sens le plus libéral par le Consulat, par le premier Empire et par la Restauration ; c'est sur ces lois que reposent nos droits, toujours respectés jusqu'ici, bien que le rapport annexé au décret du 13 novembre 1863 n'en fasse pas même mention.

Une conséquence non moins grave, est de frapper de nullité la plupart des legs et des fondations institués par contrat authentique, approuvés par arrêté du conseil d'État, et dont l'Académie est dépositaire spéciale, par la volonté des testateurs.

Votre Majesté verra enfin quelle perturbation jettent dans les Arts et dans l'École française des mesures que l'Académie n'a pu apprendre que par *le Moniteur*.

L'Académie, Sire, a remarqué avec un profond étonnement qu'elle n'était même pas nommée dans le Rapport qui a provoqué le décret du 13 novembre. Aussi est-elle convaincue que si l'Empereur avait vu le nom de l'Académie, que si on lui avait révélé la portée des coups qui la frappaient, que si on lui avait montré les lois et les statuts qui la régissent, l'Empereur aurait fait respecter un Corps illustre, dont il est, selon l'article 2 de l'ordonnance de 1816, le *Protecteur direct et spécial*.

C'est pourquoi nous avons le ferme espoir que Votre Majesté, après avoir pris connaissance du Mémoire ci-joint, reconnaîtra la légitimité de nos réclamations, et nous en appelons à la fois à la bienveillance de Votre Majesté et à sa justice.

MÉMOIRE A L'APPUI DE LA PROTESTATION

SIRE,

L'Académie des beaux-arts a été fondée pour maintenir les principes, les doctrines et l'excellence de l'art français. Son action s'est exercée par des moyens divers mais concourant tous au même but : par l'enseignement de ses membres et leurs beaux exemples, par les concours des grands prix de Rome, par la direction des études de la villa Médicis, par le jugement public des travaux des pensionnaires, par le patronage qu'elle leur accordait à leur retour à Paris, enfin par des élections qui récompensaient à la fois le talent original et le talent qui, fidèle aux traditions, se montrait capable de les transmettre à son tour.

Rien ne secondait mieux une influence aussi salutaire que cette généreuse et célèbre institution, que toute l'Europe nous envie, dont Nicolas Poussin et Lebrun ont eu la première idée, dont Louis XIV et Colbert ont eu l'honneur, l'*École de Rome*. Si, depuis deux siècles, l'art français n'a pas cessé d'être fécond, d'être noblement représenté aux époques les plus diverses, de tendre vers le spiritualisme, de tenir le premier rang en Europe, de l'aveu même de ses rivaux, il le doit à l'École de Rome, d'où sont sortis la plupart de nos grands artistes et de nos professeurs éminents ; il le doit surtout à l'union de l'École de Rome et de l'Académie des beaux-arts.

Cette union qui a présidé à la naissance même de l'École de Rome, tous les gouvernements ont senti la nécessité de la consacrer, et c'est ici le lieu, Sire, de citer à Votre Majesté les documents vénérables et les lois plus récentes par lesquels sont établis les droits de l'Académie des beaux arts.

Les prix de Rome furent institués avant que l'École même fût créée. En 1664, le roi Louis XIV voulut que l'Académie de peinture et de sculpture (tel était alors notre nom) désignât, après un concours, les artistes les plus dignes d'obtenir une pension et de résider à Rome. Colbert fut chargé de distribuer les prix : cette distribution, il la fit dans le sein même de l'Académie. Voici le procès-verbal en date du 10 *septembre* 1664, extrait de nos registres :

« Aujourd'hui, l'Académie étant assemblée extraordinai-
« rement, Mgr Colbert, vice-protecteur, l'a honorée de sa
« présence, et, après avoir entendu le rapport de la Com-
« pagnie sur le jugement des tableaux et bas-reliefs présen-
« tés pour le prix *que le roi a ordonné* à l'Académie, a pro-
« noncé en confirmant lesdits avis, et a donné de la part du
« roi les prix, en promettant que le roi donnera pension
« pour aller à Rome, quand l'*Académie le jugera à propos.*»

Deux ans plus tard, l'École de Rome est fondée en permanence par un édit royal, et Errard, membre de l'Académie, en est nommé directeur. Nos registres relatent à cette occasion la séance du 6 mars 1666.

« Aujourd'hui l'Académie étant assemblée à l'ordinaire,
« M. Errard a présenté à la Compagnie les artistes choisis
« pour aller à Rome. Lesquels, prenant congé de l'Acadé-
« mie, lui ont rendu leurs très-humbles remercîments et
« ont protesté de se soumettre religieusement aux statuts
« faits par l'ordre du roi. Sur quoi, l'Académie a exhorté
« les susnommés de rendre tous les respects et observances
« qui sont dus à M. Errard, lequel le roi a choisi pour les
« diriger ; et afin que personne ne puisse prétendre de
« prendre part auxdites grâces de Sa Majesté que *par le*
« *moyen des prix qui sont à distribuer tous les ans à l'Aca-*
« *démie,* a été arrêté que le nom des douze, tant peintres
« que sculpteurs et architectes, retenus pour ladite École

« de Rome, seront enregistrés dans le présent registre, en « marquant les prix qu'ils ont *remportés à l'Académie.* »

Telle fut, dans sa belle simplicité, cette fondation qui devait exercer une influence si remarquable sur les destinées de l'art français. Elle eut pour berceau l'Académie, qui a reçu et a gardé jusqu'à ce jour la mission de la protéger et de la diriger. Pendant cent vingt-sept ans, l'École de Rome fut prospère et glorieuse ; elle ne succomba même pas à la tourmente révolutionnaire, quand les Français furent obligés de quitter Rome en 1793, car elle était devenue une institution populaire, vraiment nationale, un sujet d'orgueil pour la mère-patrie : fille des rois, elle était adoptée par la République. Le 1er juillet 1793, la Convention rendait un *décret* pour assurer la distribution des grands prix et promettre aux lauréats une pension de 2,400 francs, qui leur serait payée pendant cinq années. L'Académie de peinture et de sculpture devait continuer à décerner ces grands prix.

Quelques semaines plus tard, toutes les académies étaient supprimées pour être rétablies sous la grande forme de l'Institut national. Comme l'Institut réunissait toutes les attributions des anciennes académies, l'École de Rome fut jugée inséparable de l'Institut. Notre loi organique du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795) est ainsi conçue (titre V, art. V) :

LOI ORGANIQUE.

V. *Le Palais national à Rome, destiné jusqu'ici à des élèves français de peinture, sculpture et architecture, conserve cette destination.*

VI. *Cet établissement sera dirigé par un peintre français ayant séjourné en Italie, lequel sera nommé par le Directoire exécutif, pour six ans.*

VII. *Les artistes français,* DÉSIGNÉS, *à cet effet,* PAR L'INSTI-

TUT, *et nommés par le Directoire exécutif, seront envoyés à Rome. Ils y résideront cinq ans dans le Palais national, où ils seront logés et nourris aux frais de la République, comme par le passé.*

La loi du 15 germinal an IV (4 avril 1796) qui octroyait à l'Institut ses règlements, précisa la manière dont les grands prix de Rome devaient être décernés (tit. XXX) :

LOI DU 15 GERMINAL.

XXX. *Les trois sections réunies de peinture, de sculpture et d'architecture choisiront au concours les artistes qui, conformément à la loi du 3 brumaire sur l'instruction publique, seront désignés* PAR L'INSTITUT, *pour être envoyés à Rome.*

Lorsque, sept ans plus tard, par l'arrêté du 3 pluviôse an XI (22 janvier 1803), l'Institut fut divisé en quatre classes qui correspondaient aux anciennes académies, les articles de loi qui viennent d'être cités, loin d'être abrogés par le *Premier consul*, furent confirmés et étendus par l'art. XIII de l'organisation nouvelle; car la classe des beaux-arts, au lieu de décerner trois prix, eut le droit d'en distribuer quatre et bientôt cinq :

ARRÊTÉ DU 3 PLUVIOSE

(LE CONSEIL D'ÉTAT ENTENDU)

XIII. *Tous les ans, les classes distribueront des prix dont le nombre et la valeur seront réglés ainsi qu'il suit :*

La première classe, un prix de trois mille francs ;

La seconde et troisième classes, chacune un prix de quinze cents francs ;

La quatrième classe (CELLE DES BEAUX-ARTS), *des grands*

prix de peinture, de sculpture, d'architecture et de composition musicale. Ceux qui auront remporté un de ces grands prix seront envoyés à Rome et entretenus aux frais du Gouvernement.

Ainsi le Premier consul augmentait l'importance de l'École de Rome, ses privilèges, le nombre de ses pensionnaires. Il avait même promis à l'Académie d'instituer un *prix de gravure*, et, comme ce prix avait été omis dans l'arrêté de pluviôse, la classe des beaux-arts réclama. Aussitôt Chaptal, ministre de l'intérieur, lui fit la réponse suivante :

4e jour complémentaire an XI.

« J'ai reçu, citoyen secrétaire, la lettre par laquelle vous « me faites part des représentations adressées au Premier « consul, par la classe des beaux-arts, relativement à l'o- « mission du grand prix de gravure qui a été faite dans « l'arrêté du Gouvernement du 3 pluviôse an XI. Je vous « annonce avec plaisir que le Premier consul a bien voulu « accueillir favorablement la demande de la classe des « beaux-arts, en accordant un grand prix de gravure ; et « j'approuve, citoyen secrétaire, le règlement que vous « m'avez transmis pour le concours du grand prix de cet « art, et pour diriger les travaux des artistes qui, l'ayant « obtenu, seront envoyés à l'École française des beaux-arts, « à Rome.

« *Signé* CHAPTAL. »

Quelques mois plus tard, le même ministre annonçait que les anciens usages de l'École de Rome étaient remis en vigueur et que le Premier consul voulait que les pensionnaires soumissent leurs travaux à la direction et au jugement de l'Académie, comme ils le faisaient autrefois à l'Académie de peinture et de sculpture.

29 messidor an XII.

AU SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE LA CLASSE DES BEAUX-ARTS DE L'INSTITUT NATIONAL.

« Conformément à la proposition que vous m'en avez « faite, j'ai pris, Monsieur, un arrêté par lequel les peintres, « sculpteurs ou architectes pensionnaires de l'École de « Rome seront tenus à envoyer tous les ans à la classe des « beaux-arts de l'Institut les études et ouvrages qu'ils « étaient obligés autrefois de soumettre à l'Académie de « peinture et de sculpture et à celle d'architecture. Je vous « envoie cet arrêté, etc., etc. *Signé* : CHAPTAL. »

Ainsi les statuts organiques qui conféraient le jugement des grands prix et la tutelle morale de l'École de Rome, d'abord à la *section*, puis à la *Classe des beaux-arts de l'Institut*, n'ont jamais cessé d'être en vigueur. Aucune loi ne les a abrogés, aucun décret ne les a contestés, aucune mesure exceptionnelle ne les a suspendus, depuis que l'Institut est fondé. L'*empereur Napoléon Ier*, loin de restreindre les priviléges d'un Corps auquel il était fier d'appartenir, les a accrus sans cesse, et la création des prix décennaux montre de quels moyens d'impulsion, de quels puissants encouragements il dotait cette aristocratie élective qui lui paraissait le plus digne couronnement d'une civilisation. L'Académie des beaux-arts n'a usé de sa part de crédit que pour attirer sur les jeunes talents dont la direction lui était confiée les faveurs du Gouvernement impérial. Une des plus mémorables qu'elle ait obtenues, à cette époque surtout, où la guerre avait de cruelles exigences, c'était l'exemption du service militaire pour ceux qui remportaient les seconds prix de Rome, et qui pouvaient dès lors continuer leurs études jusqu'à ce qu'ils devinssent capables de remporter les premiers grands prix. Nous possédons dans nos

archives les lettres de deux ministres de l'Empereur, Cretet et le comte de Cessac, qui attestent cette vigilante intervention de l'Académie et le succès de ses démarches. D'autres papiers officiels prouvent combien l'empereur Napoléon Ier imposait à son administration de respect pour les droits de l'Académie, sans cesse étendus, de déférence pour ses avis, souvent demandés.

Depuis le premier Empire, rien n'a été changé dans nos statuts. Lorsque l'ordonnance royale du 21 mars 1816 rendit aux Académies leurs noms primitifs, les attributions de l'Académie des beaux-arts restèrent les mêmes; aucune loi n'a été proposée pour les modifier : la révolution de 1830 et celle de 1848 ne leur ont porté aucune atteinte, de sorte que l'Académie peut dire que, depuis 1664 jusqu'en 1863, c'est-à-dire pendant deux siècles tout à l'heure révolus, elle a rempli fidèlement le devoir qui lui était imposé. Elle a sans cesse dirigé, fortifié, agrandi, élevé cette École de Rome qui est devenue un des plus fermes soutiens de l'art français.

Cependant, Sire, ces traditions que leur seule durée suffirait à rendre glorieuses, ces lois par lesquelles les droits de l'Académie des beaux-arts sont fondés, ces décrets qui non-seulement respectent les lois, mais qui les appliquent dans leur sens le plus libéral, se trouveront subitement abrogés par le décret du 13 novembre 1863; — le jugement des concours sera ôté à l'Académie; — les grands prix cesseront de s'appeler les *prix de l'Académie*, pour devenir les Prix de l'École des beaux-arts, et dépendre de l'administration ; les règlements de l'École de Rome, ce volume rédigé par les plus grands maîtres, consacrés par un demi-siècle de triomphes, seront rejetés ; — l'École de Rome elle-même sera irréparablement séparée ; — ses travaux et ses œuvres ne seront plus soumis à l'Académie, qui encourageait les pensionnaires par ses éloges ou les redressait par ses conseils ; — enfin, la séance solennelle de l'Académie perdra son utilité et tout son lustre, puisque

les lauréats ne viendront plus y chercher ces couronnes dont l'Institut rehaussait l'éclat, puisque les envois des artistes qui habitent la villa Médicis ne seront plus signalés par un rapport détaillé aux applaudissements du public. Votre Majesté voit bien que le décret retire à l'Académie la source de son activité, sa vie morale, et, pour ainsi dire, sa raison d'être.

Une conséquence non moins grave, c'est que la plupart des fondations et des legs dont l'Académie est dépositaire seront annulés du même coup ou resteront sans objet. En général, ces fondations étaient destinées à soutenir dans leurs études et à affranchir des souffrances de la pauvreté les jeunes gens qui concouraient pour les prix de Rome.

Ainsi, madame Leprince a légué trois mille francs de rente perpétuelle pour être partagés chaque année entre ceux qui remportent les grands prix : comment l'Académie distribuera-t-elle ces sommes selon sa conscience, si les grands prix, décernés désormais par un jury d'artistes et d'amateurs tirés au sort, ne lui paraissent pas être échus aux concurrents qui méritaient de les obtenir ?

Ainsi, M. le baron de Trémont a fondé deux prix d'encouragement de mille francs chacun, et il a inséré dans son testament la clause suivante : « Je désire que les seconds « prix appellent principalement l'attention de l'Académie. » Or les seconds prix sont supprimés par le décret.

Ainsi, le prix Achille Leclère n'a été institué qu'à la condition « que la somme de mille francs serait affectée exclu- « sivement chaque année à récompenser l'élève architecte « qui aura obtenu, dans les concours annuels *ouverts par « l'Académie des beaux-arts*, le second grand prix d'archi- « tecture. » Comment satisfaire à cette condition puisque l'Académie n'ouvre plus les concours et puisque le second prix d'architecture est supprimé ?

Les donateurs ou leurs héritiers auront donc le droit de reprendre à l'Académie des sommes qui ne peuvent plus être

réparties conformément aux intentions des bienfaiteurs? L'on ne sait ce qui est le plus triste, ou de voir détruire par l'État des contrats qui semblaient perpétuels entre les morts et une Académie qu'on dit immortelle, ou de voir priver le talent jeune, pauvre, méritant, des secours qui lui étaient si noblement offerts.

Ces malheurs Sire, car ce sont de véritables malheurs pour les arts, étaient faciles à prévenir si l'Académie avait été consultée ou même avertie. Mais elle n'a connu que par *le Moniteur* le décret qui transmettait ses attributions à l'École et au ministère des beaux-arts. Aucun renseignement n'a été demandé, aucune commission n'a été assemblée, même en dehors de l'Institut, pour préparer de semblables réformes. Le rapport qui a provoqué le décret du 13 novembre paraît même avoir évité soigneusement de prononcer le nom de l'Académie, comme si l'on avait craint de rappeler à Votre Majesté, par ce nom seul, quels services nous avons fidèlement rendus au pays, quelle protection *spéciale* et *directe* Votre Majesté veut bien nous accorder.

Enfin, Sire, ce n'a pas été un moindre sujet d'étonnement pour l'Académie d'apprendre que le ministre de qui elle relève dans l'ordre administratif, le ministre de l'instruction publique, était tout à fait étranger à une mesure qui dépouille une des classes de l'Institut des droits que la loi lui confère. C'est le ministre de votre maison et des beaux-arts, lequel n'a rien de commun à ce titre avec l'Institut, qui viole nos lois (à son insu, nous en avons la conviction), déchire nos règlements, confisque nos attributions, tandis que le ministre de l'instruction publique, à qui Votre Majesté a confié la défense de nos intérêts, n'a point été appelé par son collègue; il a ignoré, jusqu'au jour de sa publication, et n'a point *contre-signé un décret* qui atteint si gravement une des grandes institutions dont il a la garde. Il y a là, même dans l'ordre légal, un fait qui exige que nous ayons recours à vous, Sire, et que nous invoquions

non pas seulement la bienveillance de Votre Majesté, mais sa protection et sa justice.

C'est pourquoi, Sire, nous supplions Votre Majesté de soumettre le décret du 13 novembre à un nouvel examen, et de suspendre l'application des titres II, III, et du chapitre III du titre Ier, jusqu'à ce que ces titres aient été mis d'accord avec les lois antérieures et avec les droits séculaires de l'Académie.

Extrait du registre de nos délibérations, et certifié conforme.

Le Secrétaire perpétuel,

BEULÉ.

Le 27 décembre, on lisait dans *le Moniteur :*

De récentes publications ont eu pour résultat de jeter de l'inquiétude dans l'esprit des élèves de l'École des beaux-arts, au sujet de l'exécution des dispositions prescrites par le décret du 13 novembre. Le Gouvernement ne peut laisser plus longtemps les jeunes gens sous l'influence d'un doute qui pourrait être préjudiciable à leur avenir; et il est de son devoir de déclarer que, en dehors de la mesure transitoire qui a été autorisée par l'Empereur, sur la proposition du Ministre de la maison de l'Empereur et des beaux-arts, et qui concerne les conditions d'âge, il ne sera rien changé ni à l'esprit ni aux termes du décret du 13 novembre 1863.

L'Académie, après avoir eu connaissance de cette déclaration, a délibéré aussitôt et décidé *à l'unanimité*, que le décret du 13 novembre serait déféré au conseil d'État pour cause d'excès de pouvoir.

RÉPONSE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

AU MINISTRE DE LA MAISON DE L'EMPEREUR ET DES BEAUX-ARTS

MONSIEUR LE MINISTRE,

V. E. a fait insérer dans *le Moniteur* du 6 janvier la *Protestation* et le *Mémoire* de l'Académie contre le décret du 13 novembre, ainsi que la *Réponse* que vous avez mise sous les yeux de l'Empereur. Vous avez cru devoir porter la question devant le public : l'Académie se félicite de voir donner par là à ses protestations plus de force et plus de solennité.

A la vérité, M. le ministre, votre réponse met directement en cause l'Académie, qui croit nécessaire, non pas de se défendre, mais de rectifier certaines assertions : elle le fera avec le calme et la modération dont elle ne se départira jamais, quelles qu'aient été les rigueurs dont on a usé envers elle.

V. E. s'étonne d'abord de ne pas lire à la suite de la protestation les signatures de ceux qui l'ont votée. Vous savez, M. le ministre, vous qui appartenez à une Académie illustre, que les cinq classes qui composent l'Institut confient à leurs secrétaires perpétuels la signature de leurs actes, de leurs procès-verbaux, de leur correspondance, et qu'un vote *unanime* est l'expression la plus imposante de la pensée d'une Académie. Cette unanimité a été constatée par un procès-verbal, auquel est annexée la liste des *trente-sept* membres présents à la séance, comme on peut s'en assurer en consultant nos registres. Qu'il nous soit donc permis de conserver, au moins, nos usages.

La première partie de votre réponse, M. le Ministre, concerne la légalité du décret. Nous ne pouvons plus vous suivre sur ce terrain, puisque l'Académie a déféré le décret à S. M. l'Empereur devant son conseil d'État, par un

pourvoi voté *à l'unanimité* le 2 janvier, inscrit au greffe du conseil le 4. De hautes convenances nous obligent à attendre, sans rien préjuger, les conclusions du conseil d'État.

Quant aux appréciations qui sont étrangères à la légalité, nous représenterons les principales à V. E., afin d'éclaircir sa propre conscience. Ce soin nous eût été rendu plus facile, M. le ministre, si après avoir entendu les opinions hostiles à l'Académie, vous aviez jugé à propos d'entendre aussi un corps compétent, en matière d'art, que vos prédécesseurs ont consulté quelquefois avec fruit. Vous citez l'exemple de M. de Montalivet, ministre de l'intérieur; cet exemple, au lieu de tourner contre nous, ne rappelle-t-il pas plutôt quels égards M. de Montalivet avait témoignés à l'Académie dans cette circonstance? Il est certain qu'en 1831, les membres de l'Académie des beaux-arts refusèrent de s'associer isolément à des réformes dont l'Académie entière aurait dû être saisie, car la commission était composée par moitié d'artistes qui n'appartenaient pas encore à l'Institut; mais vous dites vous-même, M. le ministre, que ces artistes, partisans des réformes, ont presque tous été appelés plus tard dans le sein de l'Académie. Puisque, depuis trente-deux ans, les idées ont fait de tels progrès, puisque les partisans des réformes siégent aujourd'hui parmi nous, est-on fondé à dire que l'Académie de 1863 aurait fait ce qu'a fait l'Académie de 1831? A-t-on le droit d'affirmer qu'elle aurait refusé son concours? N'était-il pas plus naturel de consulter l'Académie? Si elle repoussait toute amélioration, il était temps d'agir sans elle et de la traduire devant l'opinion publique; si, au contraire, elle s'associait à vos projets, quelle force et quelle garantie pour votre administration! Or, nous pouvons le proclamer hautement, non-seulement l'Académie aurait consenti à des réformes, mais elle en aurait indiqué elle-même, si ses règlements ne lui imposaient pas le devoir d'attendre que le Gouvernement l'y invite. Elle aurait proposé des réformes

sages, praticables, vraiment libérales, plus libérales que celles qu'on vient de faire et qui tendent à tout concentrer dans les mains de l'administration, à l'affranchir d'un salutaire contrôle, et à constituer une sorte de dictature des beaux-arts.

Vous n'auriez point douté des sincères intentions de l'Académie, M. le ministre, si, au lieu de remonter à 1831, vous vous étiez simplement reporté cinq années en arrière. En 1858, l'Académie des beaux-arts fit un rapport sur le remarquable ouvrage de M. de Laborde, intitulé : *l'Union des arts et de l'industrie*. Ce rapport a été adressé à trois ministres, sur leur demande; il est dans les archives de votre ministère, il a été imprimé. L'Académie émettait alors le vœu qu'on créât une *chaire d'histoire et de littérature comparée*, à l'École des beaux-arts, qu'on y établît une *école de gravure en taille-douce*, qu'on y fondât une *école pratique*, mais supérieure, *de peinture et de sculpture*, qui satisfaisait aux besoins du temps avec plus de mesure que le système des triples ateliers Ces progrès, réalisés aujourd'hui avec une exagération qui peut les compromettre, n'eût-il pas été juste d'en rapporter l'initiative à l'Académie ? M. de Nieuwerkerke, aujourd'hui surintendant des beaux-arts, aurait pu mieux que personne porter ces faits à votre connaissance, puisqu'il faisait partie de la commission que l'Académie avait chargée de rédiger le rapport de 1858.

L'Académie doit faire remarquer surtout à V. E. qu'il existe dans votre réponse une confusion trop fréquente entre l'*École* des beaux-arts et l'*Académie* des beaux-arts. Vous imputez à l'Académie les abus que vous supposez s'être introduits dans l'École ; vous croyez que l'Académie *professe*, *ouvre des cours ;* vous lui attribuez tantôt *le monopole de l'enseignement*, tantôt *l'affaissement des études;* et le public qui lit ces accusations pourrait être entraîné dans la plus singulière erreur ! L'Académie n'enseigne pas, elle juge, et si son influence s'exerce, c'est par l'autorité individuelle des

membres qui la composent. Elle ne se s'occupe point des études, ne dirige aucun cours, ne prétend à aucune surveillance. L'École des beaux-arts, au contraire, est une école du Gouvernement, aussi nettement séparée de l'Académie des beaux-arts que l'École polytechnique l'est de l'Académie des sciences, ou l'École normale de l'Académie française. Les professeurs de l'École des beaux-arts, avant le décret, formaient une corporation particulière; ils se recrutaient eux-mêmes, et, si leur choix se portait souvent sur des membres de l'Institut, c'est parce que l'Institut possède dans son sein des maîtres expérimentés, qu'on jugeait dignes d'enseigner l'art qui les avait illustrés. C'est ainsi que le Collège de France peut se recruter parmi les membres de l'Académie des belles-lettres ou de l'Académie des sciences; c'est ainsi que la Sorbonne, le Muséum, la Bibliothèque impériale, peuvent choisir la plupart de leurs professeurs dans les diverses classes de l'Institut. Cependant on n'a jamais cru pour cela que ces grands établissements dépendaient de telle ou telle Académie. L'École des beaux-arts est absolument dans le même cas.

Ce qui appartient à l'Académie, en vertu des lois du 3 brumaire et du 15 germinal an IV, ce sont les grands prix de Rome, c'est le jugement des concours pour ces grands prix, c'est la direction morale de l'École de Rome, par le jugement des envois des pensionnaires. Voilà ce qu'elle réclame, voilà ce qu'elle défend, non comme un *privilége*, car elle engage par là son repos et sa responsabilité, mais comme un devoir sacré, qu'elle ne peut déserter sans compromettre les intérêts des jeunes artistes et l'avenir de l'art français.

Si vous envisagez les faits sous cet aspect, qui est le véritable, vous comprendrez, M. le ministre, que les faits ont répondu d'avance aux reproches qui nous sont adressés, et qu'il est regrettable que l'on ait été conduit à confondre ainsi les choses les plus distinctes par leur nature et leur

constitution. Peut-être un détail matériel a-t-il contribué à accréditer cette confusion. L'Académie des beaux-arts n'ayant point, dans le palais de l'Institut, de local capable de contenir tous les concurrents aux prix de Rome, est obligée d'emprunter les bâtiments de l'École des beaux-arts. Mais c'est réellement au siége de l'Académie que devraient avoir lieu les épreuves, les expositions, les jugements; c'est au budget de l'Académie que la loi des finances inscrit les sommes nécessaires pour subvenir aux frais des concours.

C'est également une erreur de croire, M. le ministre, que les seuls élèves de l'École des beaux-arts de Paris pouvaient jadis disputer les grands prix et que vous preniez une mesure libérale et nouvelle en déclarant tout Français apte à concourir. Si l'article v du règlement de l'Académie avait été mis sous les yeux de V. E., elle aurait vu que tout Français ou naturalisé Français, âgé de moins de trente ans, de quelque école qu'il sortît, sous quelque maître qu'il eût étudié, pouvait concourir aux grands prix de Rome. Il est difficile d'ouvrir une carrière plus vaste, plus digne de cette belle récompense nationale que l'Institut était chargé de décerner. Si V. E. considère de nouveau les listes des lauréats, elle reconnaîtra que, si la plupart sortaient des ateliers de membres de l'Institut, un nombre notable, cependant, étaient élèves de professeurs qui n'appartenaient point à l'Académie, que plusieurs lauréats étaient étrangers à l'École de Paris et arrivaient directement de la province.

Enfin, M. le ministre, pour ne pas prolonger une discussion que nous ne pouvions décliner sans manquer à notre dignité, nous ne nous arrêterons point à certaines expressions qui auraient pu blesser l'Académie, mais qui ne l'ont ébranlée ni dans le sentiment ni dans l'accomplissement de son devoir. Nous croyons rester fidèles à notre mission, en prenant plutôt la défense des lauréats, les uns qu'on vous a dépeints comme des *médiocrités patientes*, quoiqu'ils soient aujourd'hui des artistes savants et distingués que l'É-

tat est heureux d'employer, les autres que vous nous reprochez de soustraire à la conscription *en éludant la loi*, comme si l'article 14 de la loi même du recrutement ne se prêtait pas généreusement à ménager à la France les talents dont le succès précoce garantit l'avenir. Nous plaiderons surtout la cause des pensionnaires de l'École de Rome que, sur le témoignage peu sérieux d'un jeune peintre de vingt-cinq ans, étranger à l'École, on vous représente comme soumis à un régime *qui engraisse leur corps et anéantit leur âme;* encore n'osons-nous répéter textuellement toutes les expressions que cite *le Moniteur*. L'histoire de l'École de Rome depuis un siècle répond victorieusement à de pareilles assertions. L'Académie ne peut que rappeler à V. E., que les artistes qui ont étudié à la villa Médicis ont de tout temps assez honoré leur pays par leurs œuvres pour mériter moins de sévérité de la part du ministre qui est le protecteur des arts et le gardien de l'honneur des artistes français.

Au moment où nos lauréats sont si cruellement traités dans leur patrie, une lettre de Rome nous apprend que M. de Cadore, chargé d'affaires de France, vient de demander au directeur de l'École de Rome les statuts et les règlements de cette école, afin de les transmettre au gouvernement britannique, l'Angleterre voulant fonder à Rome un établissement imité du nôtre. Un pareil fait est plein d'enseignements, et l'Académie n'hésite pas, M. le ministre, à le signaler à votre attention.

Certifié conforme :

Le Secrétaire perpétuel,
BEULÉ.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

FIN DE LA TABLE.

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.





